POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH

PL ISSN 0031-0514

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXXVII, ZESZYT 3

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK · ŁÓDŹ
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1986

POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXXVII, ZESZYT 3

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK · ŁÓDŹ
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1986

ZAŁOŻONY W ROKU 1902
PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE
IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1986. Nakład: 1590 egz. Objętość: ark. wyd. 34,90, ark. druk. 26,75 + 1 wkl., ark. A_1-36. Papier druk. sat. kl. III, 70 g, 70 × 100. Oddano do składania 1986.05.2. Podpisano do druku 1986.11.7. Druk ukończono w listopadzie 1986. Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam. 1221/86. J-14.
Cena zł 330.—

PROFESOR BOGDAN ZAKRZEWSKI

znakomity badacz literatury i folklorystyki polskiej w. XIX,
niestrudzony i ofiarny redaktor naszego pisma

zechce przyjąć niniejszy jego zeszyt
na 70-lecie Swych urodzin

od członków Komitetu Redakcyjnego

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

HALINA KRUKOWSKA

„MARIA" MALCZEWSKIEGO JAKO ROMANTYCZNA POEZJA NOCY

1

Siłą i oryginalnością ekspresji obrazów nocy powieść poetycka Malczewskiego wyróżnia się nie tylko na tle utworów epoki romantyzmu. Jej ciemny, stężały, fascynujący liryzm nie ma sobie równych w całej historii polskiej poezji, posiadającej swój mroczny nurt, swoich poetów nocy. Uwydatniając ten fakt, należy podkreślić, że pierwszym krytykiem *Marii*, którego uwagę uderzyły zawarte w niej obrazy nocy, był Maurycy Mochnacki [1]. Na postawione przez siebie pytanie: „w jakim świetle pojął i wykonał myśl swego poematu" Malczewski, udzielił bowiem odpowiedzi jakże znamiennej dla romantyka uwrażliwionego na „nocną stronę":

> Nie jest to brzask zaranny, ale zmierzch dnia chmurzącego się ku wieczorowi dzikiej, ponurej, melancholijnej fantazji [2].

W świetle wszystkich warstw poematu — obrazowej, kompozycyjnej i językowej, uwaga Mochnackiego wydaje się w pełni uzasadniona. Ogląd najbardziej znaczących miejsc kompozycyjnych *Marii* potwierdza jednokierunkowy przepływ znaczeń: Malczewski otwiera ją obrazem zachodzącego słońca, a zamyka obrazem głębokiej, cmentarnej nocy. W eksponowanym w powieści czasie kosmicznym, ujętym przez krytyka jako chmurzący się zmierzch dnia, daje się zauważyć — i to w obu jej pieśniach — szczególne uwrażliwienie poety na początkową fazę tego czasu, a mianowicie na zachód słońca [3]. Powyższe spostrzeżenia potwierdzają

---

[1] Interpretację Mochnackiego, ujawniającą „nocną stronę" *Marii*, analizuje K. Krzemień-Ojak w książce *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka* (Warszawa 1975).

[2] M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Przemyśl 1882, s. 93.

[3] Interpretację motywów zachodzącego słońca w *Marii* przedstawiłam w r. 1976 na seminarium prowadzonym przez prof. M. Janion na Uniwersytecie Gdańskim. Z kolei zwróciłam na nie uwagę w artykule *Szkoła ukraińska w poezji romanty-*

się w następujących wersach tekstu [4]: 19, 169, 473—474, 500, 787—790, 1132—1134. Marian Maciejewski w znakomitym studium *Śmierci „czarne w piersiach blizny". O „Marii" Malczewskiego*, podejmując problematykę znamion śmierci, wiele wnikliwej uwagi poświęcił obrazom zachodzącego słońca; m.in. stwierdził:

> Kluczowe i zarazem śmiercionośne zdarzenia rozgrywają się w *Marii* przy zachodzie słońca, które zamyka Dzień, a otwiera bramy Nocy [5].

Powtarzalność obrazu zachodzącego słońca wyznacza głęboką strukturę symboliczną powieści Malczewskiego, sygnalizuje bowiem nieodwracalny ruch życia, biegnącego nieuchronnie w stronę Nocy — a więc zamknięcie przed człowiekiem, jako istotą ziemską, „wygnaną", wszelkich możliwości i perspektyw tak w wymiarach historii, jak i egzystencji indywidualnej. Zachodzące słońce w poemacie należy traktować przede wszystkim jako symbol, który w sposób konieczny zawiera sprzeczności, ponieważ zespala w sobie motywy dnia i nocy. Tym samym wyraża istotę człowieka jako bytu dwoistego. Jest to jednakże u Malczewskiego dwoistość szczególnego rodzaju, dla świata bowiem kreowanego w *Marii* decydujące znaczenie ma taka proporcja dnia i nocy, w której dzień zawsze chyli się, chmurzy, zmniejsza, a noc rośnie, powiększa się, czarnieje. Świat poetycki *Marii* został zbudowany przez Malczewskiego na tej niesymetrycznej, wyrażającej jego pesymistyczną myśl o świecie, ontologicznej opozycji Dnia i Nocy, ciemności i światła.

Widoczna w licznych motywach powieści dominacja Nocy nad Dniem została przez poetę wyraźnie zaznaczona w jej alegoryzowanych obrazach, z których najistotniejszy znajduje się we fragmencie 3 pieśni II:

> [...] Noc, zazdrosnym palcem ścierając Dnia ślady,
> Ciemny płaszcz wlecze z tyłu, dla zbrodni i zdrady. [w. 801—802]

Istnienie alegorii w utworach poetyckich polega na jej bezpośrednim byciu tym, co nazywa się zwykle ich wyższą wymową czy ogólniejszym sensem [6]. Uczestnicząc w linearnym ruchu znaczeń, alegoria istnieje zarazem w porządku pionowym utworu, będąc syntezą, właśnie uogólnieniem jego cząstkowych sensów bądź oświetleniem tych znaczeń, które skrywa symbolika. W związku z powyższym w strukturze tej figury semantycznej zawiera się bardziej bezpośrednio niż w innych środkach poetyckiego przedstawiania sugestia interpretacyjna autora, za pośred-

---

cznej („Zeszyty Naukowe Filii UW w Białymstoku". Z. 19. Humanistyka — Filologia Polska, t. 4 ⟨1977⟩).

[4] Korzystam z edycji: A. Malczewski, *Maria*. Opracował R. Przybylski. Wyd. 3, zmienione. Wrocław—Kraków 1958. BN I 46. Stosuję też inne odsyłacze do tekstu, np.: pieśń II, 3 — liczba arabska oznacza fragment pieśni II.

[5] M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny". O „Marii" Malczewskiego*. „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3, s. 87.

[6] Zob. M. W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*. Przełożył Z. Łapiński. „Pamiętnik Literacki" 1975, z. 3.

nictwem bowiem alegorii uzmysłowił on czytelnikowi swoje pojęcie Nocy. Fakt ten daje podstawę przypuszczeniu, że uogólnione cechy Nocy kosmicznej [7], przeciwstawiającej się Dniowi, zostały „rozpisane", ukonkretnione semantycznie w wielu motywach utworu. Istotnie, można *Marię* Malczewskiego potraktować jako poetycki wyraz owego gestu ścierania śladów Dnia przez, upostaciowane we wskazanej wyżej alegorii, siły kosmiczne, przejawiające się intensywnie w naturze i w duszy ludzkiej. Znaki ich niszczącego i nieuchronnego działania dostrzega poeta we wszystkich żywiołach kosmosu. Siły te, co sugerują znaczenia czasowników powieści, grożą, pędzą, gonią, zasnuwają mgłą, przysypują lub rozdmuchują wszystko „do znaku", uśmiercają, niszczą to, co należy do ludzi i ziemi. Są one — takie ich ujęcie pojawia się w *Marii* — prześladującym człowieka, jak irracjonalnie złowrogi los, tajemniczym, czarnym widmem (pieśń I, 17).

Nawet pobieżne prześledzenie semantyki utworu pozwala stwierdzić, że prawie każdy wyraz „dzienny" ma w nim swój „nocny" cień. Radość jest zawsze posępna, ufność zdradliwa, przyszłość zatruta, szczęście owleczone chmurą, wiosna życia krótka i mdłym, a więc przyćmionym, „pachnąca światłem". Jeżeli pojawia się w świecie *Marii* uroczy połysk, to zaraz go śmierć gasi; jeżeli uśmiech, to w śmiertelnej chorobie; jeżeli uścisk, to tylko po to, by topić w nim trwogi; jeżeli słodycz — to w rozpaczy; jeżeli lubość — to w żałobie. Taki dwoisty „dzienno-nocny" charakter semantyki, narzucony przez strukturę obrazu-symbolu, czyli przez zawierające w sobie światło i cień zachodzące słońce, odciska swoje piętno na ukształtowaniu i składni, i kompozycji. Jednostki bowiem składniowe *Marii* pojedyncze, proste lub bardziej rozbudowane tworzone są zwykle na zasadzie „dzienno-nocnego" kontrastu semantycznego, w którym jednakże człon drugi znosi, „ściera" znaczenia członu pierwszego: „A kiedy radość mignie, to zaraz i mija" (w. 264); „Bujno rośnie, odludnie kwiat stepowy ginie" (w. 641); „Gdy każdy dobry przymiot w gorszki żal się zmienia —" (w. 947); „Gdzie rola wzniosłych chęci zawsze się nie uda" (w. 1382). Myśl poety o człowieku jako bycie dwoistym, należącym do dziennego, ale przede wszystkim do zdominowanego przez to, co nocne — porządku istnienia, zadecydowała także o kompozycji *Marii*, powtarza się bowiem w niej ten sam co w składni schemat semantyczny. Analizując więc dalsze części utworu widać, że ciemność świata poetyckiego staje się antycypującym, złowieszczym znakiem

---

[7] Noc kosmiczną w znaczeniu duchowej, irracjonalnej mocy przejawiającej się w naturze wyrażają u Malczewskiego opisy — nocy naturalnej, działającej na człowieka z zewnątrz. Na temat nocy naturalnej zob. np. E. Stein (S. Teresa Benedykta od Krzyża OCD), *Światłość w ciemności. Wybór pism duchownych.* T. 2: *Wiedza Krzyża — Twierdza duchowa.* Z niemieckiego przełożyła S. Immakulata J. Adamska OCD. Kraków 1977, s. 47—51.

beznadziei i nieuchronnej klęski wszystkich bohaterów, by swą kulminację uzyskać w końcowym fragmencie pieśni II:

> [...] — kiry, katafalk i truna — a w rzędy
> Blado się palą świece — czarno, straszno wszędy. [w. 1430—1431]

Obraz i kompozycja *Marii* plastycznie uwydatniają, że Kosmos Malczewskiego ma bardzo mało z Dnia, co pozwala sądzić, że istotę bytu i egzystencji w jego poemacie determinuje Noc.

Poeta wyraźnie wyeksponował na pierwszym planie motywy ciemności, kiru, czerni, mroku, mgły. To właśnie one przede wszystkim wyrażają „nocną" wrażliwość kosmiczną, to znaczy szczególne wyczulenie na to, co jest w świecie śmiercią, żałobą, zgryzotą, rozpaczą, zbrodnią i złem, a co, jako nie poddające się racjonalnemu rozjaśnieniu, narzuca nieodpartą myśl o przejawianiu się w bycie i w duszy ludzkiej pierwiastków nadnaturalnych. W symbolice nocy, reprezentowanej zwłaszcza przez wymienione motywy, znalazła więc poetyckie wcielenie istotna dla romantyzmu idea, według której za światem widzialnym, zmysłowym ukrywa się rzeczywistość irracjonalna, czyli jego „druga strona".

2

Przytłaczający egzystencjalny i metafizyczny pesymizm *Marii* płynie z przeświadczenia poety, że istotą „nocnej", ukrytej za Dniem, strony bytu jest przede wszystkim zło [8], w znaczeniu autonomicznej wobec świata ludzkiego, demonicznej mocy, przejawiającej się w naturze jako śmierć, a w duszy ludzkiej — jako zło moralne. Istotę zła Malczewski odsłania bezpośrednio w licznych symbolach, refleksjach odnarratorskich oraz w figurach alegorycznych. Należy podkreślić, że Noc jako postać alegoryczna ma w *Marii* płaszcz ciemny, będący azylem dla ludzkiego zła, a przede wszystkim — dla zbrodni i zdrady (pieśń II, 3). Trzeba zaznaczyć, że takie alegoryczne przedstawienie Nocy rzutuje na motywy ciemności w całym utworze.

Dla wyrażonej w powieści Malczewskiego koncepcji Nocy istotne wydają się jej elementy znaczeniowe pochodzące z tak eksploatowanego przez romantyzm pola semantycznego, którego zakres wyznaczają wyrazy: „duch", „dusza", „oddech", „tchnienie" „wiatr", „wicher" [9]. Metafory z tego kręgu znaczeniowego są w *Marii* znakami poetyckimi o negatywnym walorze, posłużyły bowiem poecie do wyrażenia myśli o du-

---

[8] Na temat zła w *Marii* zob. J. Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat.* Warszawa 1921. — M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz — Malczewski).* „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 1.

[9] Na temat roli wiatru w poezji romantycznej zob. M. H. Abrams, *Wiatr — odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze.* Przełożył Z. Łapiński. „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4.

chowym sposobie przejawiania się złowrogiej mocy kosmicznej, ujętej przez niego bezpośrednio jako „Duch złego, co ludziom nadziei zazdrości" (pieśń II, 6). Oto stosowne przykłady z tekstu Malczewskiego: „w [...] czarnym tchnieniu" nocy (pieśń I, 6), „Śmierci oddech mgłą oczy zasłoni" (pieśń II, 6), „trawiący oddech [...] / Owiał pąk młodych uczuć i zwarzył jak jesień" (pieśń I, 10), „Śmierć trudzi się, zdmuchując wywrócone oczy" (pieśń II, 9), „A wyschłe lica nadmie żałobą" (pieśń II, 2), „ciężkim tchnieniem" (pieśń I, 17), „wicher świata" (pieśń II, 14), „wicher miota" (pieśń I, 10). Należy zauważyć, że wiatr w powieści polskiego romantyka nie jest tylko elementem pejzażu, ale symbolicznym odpowiednikiem „nocnych", duchowych stanów natury. Można więc w *Marii* doszukać się echa tradycyjnych wierzeń, według których w wichrze, będącym jakby trującym oddechem kosmosu, przejawia się zła, demoniczna jego dusza. Jak skażone trucizną powietrze oddech ten niszczy to, co cielesne, naturalne, zabija i uśmierca, i z równą łatwością przenika w to, co duchowe.

Dla zrozumienia poetycko ucieleśnionej w *Marii* idei Nocy jako zła szczególnie ważny, w świetle tego, co zasugerowano wyżej, jest fragment 6 pieśni I, gdzie przymiotnik „czarne" w połączeniu z rzeczownikiem „tchnienie" objawia ciemność nocy jako symbol niczym nie przesłoniętego zła, które — jako niewidzialna, kosmiczna energia duchowa — tym łatwiej koresponduje z duszą ludzką, działając w niej jako zło moralne. „Tchnienie" łączy duszę człowieka z duchem złej, nocnej natury, który „lubi wspierać ludzi zbrodnie" [10]. Zanurzając się w ciemność, Wojewoda szuka przecież w „czarnym tchnieniu" Nocy wsparcia dla swych moralnie złych zamiarów.

Uprzedzając dalszy wywód interpretacyjny, należy w tym miejscu zaznaczyć, że postaci z wyższego planu semantycznego utworu, a więc Pacholę i Maski, głoszą w swoich wypowiedziach brak nadziei, co pozwala przypuszczać, że pełnią one rolę służebną w stosunku do kosmicznej, demonicznej potęgi [11], czyli ducha złego, „co ludziom nadziei zazdrości". A zazdrość stanowi przecież zasadniczą cechę Nocy Malczewskiego jako postaci alegorycznej (pieśń II, 3).

W symbolu Nocy dominuje przeświadczenie poety, że istotną treścią bytu, jego najwyraźniejszą osnową jest zło, z całą jaskrawością ujawniające się przede wszystkim w ludzkich zachowaniach, determinowanych przez Zawiść, Złość, Zdradę, Zazdrość, Pychę. Ze znaczeniami nocy jako zła kosmicznego i zarazem zła przejawiającego się w świecie ludzkim koresponduje w utworze zwłaszcza motyw ukrycia. Zło moralne jest tym groźniejsze, iż ukrywa się w maskach, pozorach, w „cukro-

---

[10] Cyt. z: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*. Opracowały M. Grabowska i M. Janion. Warszawa 1958, s. 99.

[11] O możliwości demonicznej wykładni postaci Pacholęcia zob. Żmigrodzka, *op. cit.*

wych wyrazach", nieszczerych gestach, uwydatniają to liczne refleksje ogólne narratora, np.: „Bo w śliczny welon Cnoty stroi się Obłuda" (pieśń II, 18). Ta immanentna rzeczywistość duszy ludzkiej została przez poetę szczególnie mocno wydobyta [12].

Demoniczna, „wietrzna" aura Nocy, wspierając człowieka w jego podstępnych zamiarach, kształtuje tym samym związki międzyludzkie jako sferę fałszu, nieszczerości, kłamstwa, obłudy:

> A gdy jaka uciecha razem ludzi zbierze,
> I Pycha, i Pochlebstwo śmieją się — nieszczerze. [w. 95—96]

W świecie poetyckim *Marii* zło moralne jest do tego stopnia głęboko ukrytym, nie rozpoznanym przez szlachetnych bohaterów wymiarem życia, że takie wartości, jak miłość, odwaga, męstwo, poświęcenie za kraj — wyznaczające prostą i jasną etykę Dnia — stają się zdradliwą, jak taniec Masek, pułapką, w którą wpada ufne dobro. Zło moralne, którego przedstawicielem jest Wojewoda, a także Pacholę i Maski, aktywizuje się pod tajemniczym wpływem zła nocnego, kosmicznego, jest bowiem jego przejawem w świecie ludzkim. Obecna w *Marii* metaforyka maski, zasłony wyraża pesymistyczną myśl poety, że człowiek jest tylko marionetką w ręku sił pozaludzkich, których skrytych i zawsze zgubnych wobec niego zamiarów nie jest w stanie przeniknąć.

Malczewski nie poprzestaje na pokazaniu dominującej obecności zła w świecie ludzkim. Pragnie także dociec jego tajemnicy. Stąd w jego utworze występują często dwa plany semantyczne, będące efektem doszukiwania się przez poetę we wszystkich przejawach świata zewnętrznego i wewnętrznego ukrytej rzeczywistości nocnej. Relacje Dzień—Noc Malczewski przekłada więc na synonimiczne w stosunku do nich relacje: powierzchnia—głębia, co wyraźnie widać w utworze, zwłaszcza we fragmentach 4 i 6 pieśni I, rysujących zagadkowy portret Wojewody. Większość motywów obu fragmentów łączy zasada przeciwstawienia świata zewnętrznego i głębi, czyli w tym wypadku skrywanego świata wewnętrznego bohatera:

> Świetna mowa, dla ludzi — imię znakomite —
> Co w sobie, to na zawsze dla wszystkich ukryte; [w. 69—70]
>
> W ustach mieszka wesołość — w oczach myśl zgadnienia —
> W głębi to, w głębi serca, robak przewinienia; [w. 93—94]

We fragmencie 6 pieśni I powracają motywy skrycia, rozwijające w taki sposób świat przedstawiany, by nadać mu głębię: „w bocznym skrzydle obszernej budowy", „w ustroniu", „tam jego myśl skryta samotnie się żarzy". Ujawniają one sposób docierania narratora do tajem-

---

[12] Żmigrodzka (*op. cit.*) zwraca uwagę na szczególną rolę Obłudy wśród personifikacji poematu. Według autorki ujemne zabarwienie uzyskuje w *Marii* słowo „ludzie", oprócz osób poświęcających się za kraj.

nicy ludzkiego zła. W *Marii* Malczewski, jak w romantycznej powieści grozy, symbolicznym odpowiednikiem rzeczywistości nocnej oraz zła wewnętrznego uczynił nie tylko czerń i ciemność nocy, ale także architekturę gotycką, funkcjonującą tutaj jakby na zasadzie cytatu z tradycji literackiej. Tu, w tym skrajnie oddalonym od Dnia, od ludzi i od światła miejscu, Wojewoda uknuł, pod presją demonicznych sił nocnych, haniebny plan potwornej zbrodni. Noc wewnętrzna bohatera jest więc miejscem, w którym ukrywa się zło. W płaszczyźnie składniowej utworu tę skrytą czerń duszy Wojewody narrator uwydatnił wyrazem „tam", umieszczonym w powracających zdaniach:

> Nicht tam nie zawołany wnijść się nie poważy —
> Tam jego myśl ukryta samotnie się żarzy —
> Tam może brnąć już w rozpacz, w niezwykłej niemocy,
> Depce burzliwym krokiem po ciemnościach nocy,
> Jakby w jej czarnym tchnieniu chciał gdzieś znaleźć rękę
> Krwawej, zgubnej przyjaźni — lub zgasić swą mękę! [w. 107—112]

Trzykrotne powtórzenie podobnych składniowo zdań z akcentem na wyrazie „tam", oznaczającym miejsce skryte w głębi, jest środkiem stylistycznym wydobywającym „drugą stronę". Zdania w cytowanym fragmencie zawęźlają się wokół centrum semantycznego, zatrzymują się, „drążą w głąb". Takie zawęźlanie się zdań jednorodnych należy do częstych środków składniowego wdzierania się poety do tego, co skryte w głębi nocy.

Dla autora *Marii* najistotniejsze pozostaje to, co nie daje się poznać zmysłami. Jednakże i zmysłom przyznał w utworze jakąś siłę poznawczą. Z wielu fragmentów jego utworu należy wysnuć myśl, że świat wewnętrzny człowieka, głęboko ukryty, można przedstawić poprzez wygląd świata zewnętrznego. Takie przesłanie poznawcze zamieścił poeta we fragmencie 19 pieśni II:

> [...] kto się bliżej wpatrzy, choć pozór jednaki,
> Dostrzeże — czarne wewnątrz spalenizny znaki. [w. 1394—1395]

Zatem „kto się bliżej wpatrzy", tzn. wysili, wytęży zmysły, dostrzeże czarne piętna „drugiej strony". „Trudno poznać — czyni narrator uwagę — znamię głębokich wewnątrz uczuć" w spokojnych rysach Wojewody. Jednakże właśnie bliższe, uważniejsze wpatrzenie się w jego twarz pozwala odsłonić tajemnice jego świata wewnętrznego. Z „uśmiechu widocznie" igrającego „na poważnej twarzy", z mignięcia w jego oczach jakiejś szybkiej, dzikiej radości, takiej,

> Jak kiedy długim chęciom już się staje zadość, [w. 76]

narrator *Marii* domniemywa o ukrytych dla ludzkiego oka ciemnych zamysłach Wojewody, zdzierając w ten sposób z jego twarzy maskę spokoju i powagi.

Dążenie narratora do przeniknięcia świata wewnętrznego Wojewody

ma więc głębokie uzasadnienie poznawcze, łączy się z zamiarem dociekczenia jego tajemnicy oraz staje się podstawą do wysnucia w utworze ogólniejszych refleksji na temat natury zła. Przedstawiony obraz bohatera może bowiem sugerować, że zło moralne nie daje się wytłumaczyć tylko tym, co ludzkie, ponieważ ma ono swoją irracjonalną stronę. Jej przejawianie się w świecie poetyckim *Marii* uwidoczniają zwłaszcza liczne personifikacje, oznaczające autonomiczne wobec człowieka, bezosobowe siły zła, które przejawiają się też w jego duszy. Poeta przedstawiając ontologiczną opozycję Dzień/Noc jako opozycję Dobro/Zło nie rozwiązuje więc problemu zła moralnego na płaszczyźnie tylko egzystencjalnej czy historiozoficznej, ale przede wszystkim na płaszczyźnie metafizycznej.

3

W poemacie Malczewskiego wśród różnych znaczeń Nocy na pierwszy plan został wysunięty przede wszystkim jej związek ze śmiercią, której trujący oddech kazi przedwcześnie wszystko, co ludzkie i ziemskie. Fatalistyczne ciążenie śmierci nad życiem posiada zniewalającą siłę ekspresji. Intencja symboliczna powieści zmierza do bolesnego dla człowieka „oczyszczenia" z tego, co dzienne, i przechylenia go ku temu, ku czemu zwracać się on nie chce — ku śmierci:

Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie, [w. 744]

Wykrzykując „niedobranym chórem" ten pesymistyczny w swej wymowie refren, Maski Malczewskiego nie pozostawiają człowiekowi żadnej nadziei. Ze wszystkiego bowiem, na co patrzą bohaterowie *Marii*, wszechobecna „myśl śmierci [...] w duszę się przelewa" [13]. Wszystko, co pojawia się w stepowej, ukraińskiej przestrzeni poematu, oddala się, znika, usuwa się, powierza się ziemi, a tę perspektywę horyzontalną życia symbolizuje obraz słońca, które „z kosa świeci".

Bardzo wyraziście korespondują z jego znaczeniami liczne motywy *Marii* dotyczące zmysłów i ich bezsilności poznawczej. Bezskutecznie oczy bohaterów Malczewskiego podążają za tym, co odchodzi w noc, która w ten sposób aktywizuje je i potęguje, ale tylko po to, by wszystko im odebrać.

Niesłychaną ekspresję uzyskuje w powieści Malczewskiego wzrok:

Włóczy się wzrok w przestrzeni, lecz gdzie tylko zajdzie,
Ni ruchu nie napotka, ni spocząć nie znajdzie. [w. 167—168]

I wzrok daleko, próżno, błądzi po równinie; [w. 642]

Nic nie widać — tylko wiatr szare goni chmury. [w. 636]

---

[13] J. Słowacki, *Kordian*, akt I, sc. 1, w. 19: „Myśl śmierci z przyrodzenia w duszę się przelewa —".

Tego typu motywy uzyskują w *Marii* szczególnie silną ekspresję poprzez zderzenie z motywami dotyczącymi zamierania ruchu. Poziomy ogląd świata, przynosząc tak charakterystyczne dla romantyzmu doznanie dali, rozległości, jest w *Marii* przede wszystkim poznawczym stwierdzeniem pustki i martwoty. Spojrzenie bohaterów Malczewskiego nie ograniczone bliższym horyzontem, zakreślonym przez to, co dzienne, kieruje się tym samym melancholijnie w głąb przestrzeni. Wszystko bowiem, co w niej znika, wzrok ku nieskończoności unosi, która nie dając się objąć oczyma, obnaża się jako otchłań bez granic, jako „druga strona" bytu.

Wzrok człowieka u Malczewskiego błądzący „próżno po równinie" pragnie więc daremnie znaleźć oparcie na ziemi. Poeta pokazuje jednak, że jego bohater jest „za każdym krokiem / Podkopanych przepaści otoczon widokiem". Motywy włóczącego się wzroku zdradzają, że Noc w *Marii* to bezdomność, bezcelowość w najgłębszym, elementarnym, kosmicznym sensie.

Człowiek w zetknięciu z otchłanią twarzą w twarz, stwierdzając bezsilność poznawczą swoich zmysłów, odczuwa tym samym złowrogą przewagę tego, co niewidzialne i niepojęte. A zatem słynna stepowa przestrzeń *Marii* nie jest tylko pejzażem, nie może być ujmowana tylko jako przedmiot zmysłowej obserwacji. Jest czymś więcej. Mówi o tym właśnie jej ogrom, jej nie dająca się ogarnąć wzrokiem rozległość. To przecież za jej przyczyną dokonuje się poznawcze wzniesienie zmysłów ku nieskończoności, która przez swą głębię kojarzy się z nocą. Nieskończoność bowiem u Malczewskiego podobnie jak noc „zamyka" zmysły, sprawia, że są one poznawczo bezsilne. Wyobraźnia Malczewskiego jest więc — posłużmy się terminologią Bachelarda — wybitnie kosmiczna, materialna. Materia jawi się poecie jako otchłań, jako „strefa głębi" [14]. W *Marii* romantyczny kosmos otwarty [15] został przedstawiony jako pusta i martwa przestrzeń, będąca najsroższym więzieniem, w jakim przebywają bohaterowie Malczewskiego. Tak rozumiana przestrzeń to najdłuższy cień, jaki Noc kosmiczna rzuca na świat. Mroczna złowrogość tej przestrzeni ukrywa się nie tylko w jej nieskończonym otwarciu w linii horyzontalnej. Poeta bowiem bardzo ekspresywnie skontrastował w *Marii* ogląd poziomy świata z oglądem pionowym: jego bohaterowie kierują wzrok, również bezskutecznie, ku niebu, które jako szare, przytłaczające, narzuca im takie samo przeżycie samotności kosmicznej i obcości; przeżycie czyhającej zewsząd grozy istnienia.

---

[14] Zob. o wyobraźni materialnej rozważania G. B a c h e l a r d a w: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism.* Wyboru dokonał H. C h u d a k. Przełożyli H. C h u d a k i A. T a t a r k i e w i c z. Przedmowa J. B ł o ń s k i. Warszawa 1975.

[15] O romantycznym otwarciu kosmosu zob. M. J a n i o n, *Kuźnia natury.* W: *Gorączka romantyczna.* Warszawa 1975, s. 249 n.

Strona zmysłowa świata, wszędzie przez Malczewskiego przyćmiewana, zaczerniana, zaciemniana staje się symbolem rzeczywistości za nią skrytej i najaktywniej objawiającej się we wszechwładnym dominowaniu śmierci nad życiem. Jeden z najistotniejszych pod tym względem elementów świata poetyckiego *Marii* stanowią motywy wiatru, uwydatniające przejawianie się w naturze śmiercionośnej mocy niewidzialnej, ale rozpoznawalnej zmysłowo poprzez niszczące swe skutki. W czasie zachodu słońca i zbliżania się nocy zacierają się kontury i kształty świata, „pomrok zasinia przedmioty", „szarzeją wszystkie barwy", wiatr rozciągając przestrzeń „szare goni chmury", opar ziemi. Właśnie wiatr i szare, chmurne, zmierzające w stronę czerni niebo to obrazy, które wyrażają Malczewskiego myśl o świecie jako miejscu istnienia człowieka widmowym, smutnym, gdzie nie ma on żadnych trwałych punktów oparcia. Wymienione obrazy są symbolicznym przedstawieniem ziemi jako Nocy istnienia, czyli rzeczywistości umykającej racjonalnemu poznaniu, niepojętej, a więc budzącej tym samym egzystencjalną i metafizyczną trwogę.

Szczególną poetycką wymowę mają w *Marii* motywy mgły. Wnikając w ich sensy, należy podkreślić, że łączą się one bezpośrednio z motywem śmierci. We fragmencie 6 pieśni II pojawia się znamienny z tego względu wers: „[...] Śmierci oddech mgłą oczy zasłoni" (w. 915). Również we fragmencie 19 pieśni II księżyc martwej Marii „[...] mglistym oczom pożyczył oświaty" (w. 1409). Już we fragmencie 10 pieśni I motyw mgły został wyraźnie wyeksponowany. Uroda bohaterki świeci tu „mglistym promieniem", a więc promieniem przyćmionym. Spojrzenie Marii narrator opisuje także jako „mgliste", w czym należy widzieć antycypujący znak zawłaszczania jej przez śmierć. Liczne w powieści określenia z kręgu znaczeniowego wyrazu „mgła" sugerują także zacieranie przez Noc ontologicznej wyrazistości Dnia, uwydatniają tym samym widmową, „nocną" stronę bytu. Takie znaczenie wyrazu „mgła" wydobywa poeta przez bezpośrednie łączenie z nim określenia „ciemna". A ciemność jest przecież, obok czerni, szarości i kiru, jednym z podstawowych przejawów symboliki nocy w poemacie.

„Nocną stronę" bytu — a więc przede wszystkim kosmiczny porządek śmierci — Malczewski szczególnie silnie wydobył za pomocą motywów ciszy. To w nich poeta umieścił najciemniejsze, „nocne" sensy *Marii*, ekspresję smutku, melancholii i pustki. Cisza w świecie poetyckim tego utworu mówi o przechylaniu się bytu ku śmierci. W naturze uciszonej tym wyraźniej uchwytne są sygnały śmiercionośnych rządów Nocy (w. 98—100). Eksponowanie przez Malczewskiego motywu ciszy stanowi przesłankę dla interpretacyjnej konstatacji, że najgłębsza istota jego Nocy kosmicznej została wyrażona środkami muzycznymi. *Maria* potwierdza w całej mierze romantyczne przeświadczenie, że jedynie muzyka może dotrzeć do samego, najciemniejszego, tajemnego serca Nocy. Tylko mu-

zyka może być tłumaczem jej mroków. Autor *Marii* podziela powszechne w jego epoce przekonanie, że dźwięki natury są akustyczną emanacją jej metafizycznej istoty [16]. Warto w tym miejscu przypomnieć słynne powiedzenie Bachelarda, podsumowującego lakonicznie, jak stwierdza Maria Janion, podobną postawę wobec bytu: „Wzrok pokazuje za wiele na raz. Bytu nie można zobaczyć, może można usłyszeć" [17].

Znamienny z tego względu jest fakt, że Malczewski przedstawia świat w chwili zmierzchu, kiedy zmierza on ku ciszy, umożliwiającej takie „wsłuchanie" się w byt. Akustyka tej fazy nocy występuje nader często w jego poemacie, i to w najbardziej napiętych artystycznie miejscach. Ciszy jako jednemu ze środków muzycznych przyznał Malczewski w swoim poemacie dwojaką rolę. Ma ona swój udział w „nic" i „bez" przestrzeni. Odsłania jej bezkres, nieskończoność, a więc jej „nocną", zatrważającą stronę w jeszcze większym stopniu niż wzrok. Poeta nieustannie atakuje ową głębię przestrzenną i usiłuje odsłonić jej pozazmysłowe rejony. W tym celu gra w *Marii* różnym oddaleniem dźwięku, a więc dźwięku stopniowo milknącego w dali, oddalającego się wciąż lub powtarzającego się od czasu do czasu:

I długo, i daleko, słychać kopyt brzmienie: [w. 21]

I ciszej, ciszej brzęcząc — już słabo — z daleka —
Głuchy dochodzi odgłos i coraz ucieka. [w. 139—140]

Już we wsi tylko kurze — jeszcze słuch łoskotem
Drga dźwięcząc przygłuszony i koni tupotem.
Już we wsi kurz osiada — jeszcze przerywanie
Z dala wojennych rogów dolatuje granie. [w. 629—632]

Na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci —
Czasem kracząc, i wrona i cień jej przeleci,
Czasem w bliskich burianach świerszcz polny zacwierka, [w. 169—171]

Z podanych przykładów widać, w jaki sposób Malczewski wykorzystuje środek poetycki, zwany uprzestrzenniającą rolą dźwięku. W sferze wyższych, symbolicznych znaczeń utworu należy ujmować go jako znak umierającego Dnia i uciekającego czasu.

Podstawowa jednakże rola artystyczna oddalających się lub powtarzających się dźwięków ujawnia się w tym, że stanowią one tło dla najniższego i najciemniejszego akordu Nocy kosmicznej — dla ciszy, jako dominanty akustycznej centralnych obrazów *Marii*. Zmierzają one bowiem zawsze do ciszy:

---

[16] Na temat muzycznej istoty kosmosu zob.: M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*. W: jw., s. 59 n. — M. Korzeniewicz, *Romantyczne „widzenie" i „słyszenie" świata w „Uspokojeniu"*. „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 2, s. 119—121.

[17] G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*. Paris 1958, s. 194. Cyt. za: Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 254.

Bo na obszernych polach rozległe milczenie; [w. 22]

I cicho — jak na sercu Śmierć swój obraz kryśli; [w. 633]

I cicho — jak modlitwa w łono Boga płynie — [w. 639]

Trzy razy czujne echo z odpowiedzią leci
I milczy — [...] [w. 1222—1223]

I ciche, puste pola — znikli już rycerze, [w. 165]

I głucho — tylko jakaś w powietrzu rozterka. [w. 172]

I cicho — gdzie trzy mogił w posępnej drużynie;
I pusto — smutno — tęskno w bujnej Ukrainie. [w. 1466—1467]

Natura w *Marii* nie przeraża rozpętanymi żywiołami, burzą, grzmotem czy błyskawicą, ale, jak widać z podanych fragmentów, zapadaniem w martwą ciszę. Świat zewnętrzny wtedy jakby zupełnie znika, ilość jego słyszalnych przejawów maleje do zera, prawie dosłownie do zera dźwięku: „I głucho —". We fragmencie 8 pieśni I cisza natury przechyla się więc w stronę opatrzoną znakiem minus. Myślnik po tak charakterystycznych dla Malczewskiego zwrotach „I głucho —", „I cicho —", „I pusto —" można potraktować jak znak muzyczny. Pozwala on na odbieranie ciszy umożliwiające jakby jej przedłużanie. Poeta stara się bowiem, by w istotnych kompozycyjnie momentach jego utworu akord ciszy dominował nad „melodią". Ten efekt poetycki autor *Marii* osiąga różnymi środkami stylistycznymi. W znakach graficznych, uwydatniających ciszę, oraz w sposobach operowania składnią i wersem widoczne są starania poety, by czytelnik poematu nie biegł „za czasem życia", ale aby pozostał sam na sam z ciszą, by się wsłuchał w byt.

4

W powieści Malczewskiego jako utworze w najwyższym stopniu romantycznym noc jest także symbolem stanu kontemplacji, rozumianego jako szczególny akt poznawczy. Z takim znaczeniem nocy łączy się znów w powieści Malczewskiego przede wszystkim obraz zachodzącego słońca. Istnieje on w *Marii* na prawach symbolu wyrażającego główną jej taktykę poznawczą, a mianowicie — odsłanianie, odkrywanie, dotykanie tajemnicy niedostępnej zmysłom drugiej, nocnej strony bytu. Zapadanie słońca jest koniecznym warunkiem zerwania łudzącej zasłony zmysłów i eliminacji „dziennego" poznania, warunkiem zbliżenia się ku poznaniu głębszemu, „nocnemu", wykraczającemu poza świat widzialny i jego maski. Zamykając zmysły, odrzucając pozorne blaski dnia, Malczewski aktywizuje pozazmysłowe władze poznawcze swego narratora, jak i bohaterów, którym przypisuje moc wejrzenia w mroczną stronę natury, historii i egzystencji. W tym sensie obrazy zachodzącego słońca i tworzące je motywy są w *Marii* językiem romantycznej epistemologii.

Zachodzące słońce, cisza, nieskończona przestrzeń stepu otwierają

dla narratora *Marii* moment mrocznej zadumy, umożliwiają wsłuchiwanie się w byt. W każdym prawdziwym poemacie — korzystamy z języka Bachelarda — można odnaleźć elementy czasu zatrzymanego, czasu, którego nie mierzą zegary, a który można nazwać pionowym: nagle cała płaska horyzontalność zaciera się, czas nie płynie, ale tężeje. Poemat wówczas nie rozwija się, ale tworzy węzeł. Czas staje się głębią, nie wykreśla go linia, ale punkt [18]. Takim czasem zatrzymanym jest u Malczewskiego chwila ciszy.

Przedstawiając świat w stanie uciszenia, poeta sugeruje, że narrator *Marii* pogrążony jest w melancholijnej kontemplacji bytu, wynoszącej jego wzrok i myśl poza zmysłowo ujmowane przestrzeń i czas. Kontemplacja dla romantyka jest bowiem stanem poznawczym skierowanym na byt nie w jego aspekcie utylitarnym i partykularnym, ale w jego aspekcie ontologicznym. Ktoś, kto wędruje w powieści Malczewskiego po stepie ukraińskim, nie otrzymuje już prawie podniet ze świata Dnia, można powiedzieć, że „staje się wewnętrzniejszy bez słońca" [19]. Wnikając coraz głębiej w ciszę bytu, aktywizuje swoją „stronę pozazmysłową", zdolną przeniknąć tajemnice natury i silniej odczuć zagadkę ludzkiego istnienia. W przekonaniu romantycznym prawda o świecie i człowieku odsłania swe niekłamane oblicze tylko w takich aktach poznania pozazmysłowego. Przyćmione cieniem zachodzące słońce, uciszający świat dnia zmierzch oznaczają w *Marii* czas, kiedy człowieka ogarnia najgłębszy smutek i najgłębsza kosmiczna samotność, łączy się on z duchową, irracjonalną stroną natury: „Tylko jakaś w powietrzu rozterka". Wnikanie w ciszę należy rozumieć jako akt poznawczy poezji, przynoszący myśl o nieludzkiej istocie bytu, o jego niesamowitej niezmiernej żałobności, ujawnianej przez zmysł wzroku, który „nic nie widzi", i zmysł słuchu, który „nic nie słyszy". Owemu „nic" w sensie ontologicznym podporządkowane są w powieści wszystkie poziomy życia: materialny, społeczny i historyczny.

Cisza jako czas zatrzymany, czas kontemplacji stanowi sam rdzeń chwili poetyckiej *Marii*. W momentach absolutnego wyciszenia Malczewski przekracza granicę słowa, spełnia tym samym najgorętsze pragnienie poezji romantycznej, w ciszy dotyka bowiem samej istoty bytu, której irracjonalność nie daje się wyrazić, „odbiera mowę". Cisza w poemacie staje się tym samym ekspresywnym środkiem wyrazu, ujawniającym stopień porażenia, w akcie kontemplacji, świadomości narratora pesymistyczną myślą, że Dzień, jego życie rycerskie, uniesienia jego miłości to tylko chwilowe wyrwanie się z niebytu, to chwilowe świecenie, jakże pięknym u Malczewskiego blaskiem, ale blaskiem — krótkotrwałym. Na

---

[18] Zob. G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*. Przełożył H. Chudak. „Poezja" 1977, nr 1.

[19] T. Mann, *Tristan*. W: *Wybór nowel i esejów*. Opracował N. Honsza. Wrocław 1975, s. 90 (tłum. L. Staff). BN II 182.

szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że właśnie ta chwilowość Dnia, tego wszystkiego, co dzienne, staje się źródłem ogromnego, bezbrzeżnego żalu i tęsknoty bohaterów Malczewskiego za życiem odchodzącym w śmierć; źródłem melancholii — tak charakterystycznej dla owego poematu jako utworu romantycznego.

Obrazy nocy w *Marii* mają strukturę semantycznie złożoną. Stanowiąc poetycki ekwiwalent stanu kontemplacji, są jednocześnie symbolem przemijania. Ta ich funkcja uwidocznia się zwłaszcza w partiach powieści dotyczących historii, która jest przedmiotem melancholijnych, patriotycznych rozpamiętywań historiozoficznych narratora. Powieść Malczewskiego — utwór polskiego romantyzmu — jest bowiem w najbardziej głębokim sensie nie tylko poezją nocnej strony natury, ale — i nocnej strony historii. Niezwykle wyeksponowanym tematem *Marii* są przecież dzieje ojczyste. Poezja Malczewskiego w akcie kontemplacji usiłuje uchwycić również prawdę o historii, stawia fundamentalne pytania o jej sens i wartość. I odpowiada na nie — bo taka jest natura poezji — jednym obrazem, w jednej chwili kontemplacji przeżywa jakby całą historię. Bachelard, zastanawiając się nad fenomenologią czasu nocnego, zauważył: „W życiu nocy są głębie, w których pogrążamy się jak w grobie [...]” [20].

Tylko że w *Marii* pogrążamy się nie w jednym, ale w zbiorowym, bezimiennym grobie-stepie, grobie historii narodowej. Według autora *Wyobraźni poetyckiej* —

> wszystko, co się w z n o s i, budzi się ku bytowi, ma udział w bycie [...], wszystko, co opada, rozpływa się jak czcze cienie, ma udział w nicości [21].

W świetle tej refleksji jakże głęboki jest historiozoficzny pesymizm Malczewskiego, natężona bowiem przez ból patriotyczny myśl jego narratora o przeszłości

> Na żaden pomnik ojców łagodnie nie spłynie
> Gdzie by tęsknych uniesień złożyć mogła brzemię?
> Nie — chyba lot zwinąwszy, zanurzy się w ziemię: [w. 174—176]

Chociaż świat historii, jej działań, świat rycerskiej, moralnie wysoko tu wyniesionej, patriotycznej powinności Malczewski niezwykle poetycko dodatnio zwaloryzował [22] w obrazach słonecznego światła i porannej świeżości (pieśń I, 6 i 7), to jednak dominuje w jego powieści spojrzenie na dzieje, ujawniające przede wszystkim ich nocną stronę. Historiozoficzna wyobraźnia poety jest bowiem wybitnie melancholijna, podsuwa mu obrazy historii uśmiercanej, „znużonej”, podporządkowanej niszczącym prawom nocnej natury. Piękna, dzienna jej strona szybko przemija, zapada w ziemię:

---

[20] B a c h e l a r d, *Wyobraźnia poetycka*, s. 384.

[21] *Ibidem*, s. 193.

[22] Na temat historii w *Marii* zob. Ż m i g r o d z k a, *op. cit.*

Tam znajdzie zbroje dawne, co zardzałe leżą,
I koście, co nie wiedzieć do kogo należą;
Tam znajdzie pełne ziarno w rodzajnym popiele
Lub robactwo rozległe w świeżym jeszcze ciele; [w. 177—180]

Wyznacznikami tej historii są robactwo, popioły i rdza. To Noc wycisnęła na niej swe fatalistyczne piętno śmierci, dlatego jest ona „bezpomnikowa", bezkształtna i niewidzialna. Rozsypujące się „pomniki ojców" są jakby powtórną śmiercią człowieka. Pozostaje mu więc tylko myśl-Rozpacz, która po polach historii musi błądzić „— bez przytułku — bez celu — bez granic" (w. 182).

Romantycy byli przeświadczeni, że przeznaczeniem poezji nie jest mniej lub bardziej wierne odtwarzanie zewnętrznej strony historii, wojennych wrzasków, trąb i rogów grania. Mochnacki niejeden raz wyrażał myśl, że twory uczuć i imaginacji prowadzą do poznania historii bardziej niż „dziejopisarskim dłutem uwieczniony" szereg politycznych zdarzeń, że powieść kronikarska „z wierzchu tylko rzeczy dotyka" [23]. Czy jakieś dłuto zdolne jest wyryć to, co „widzi" i „słyszy" na stepie poezja Malczewskiego? Czy można napisać historię słysząc jęki i westchnienia z mogił, złowrogie głosy kruków wrzeszczących nad trupami? Czy można wypowiedzieć rozpacz myśli wciąż od nowa poszukującej oparcia w historii nie materializującej się w żaden pomnik; myśli, która, żyjąc tym tęsknym poszukiwaniem, może tylko zanurzać się w robactwo i groby. Tylko poezji, jako melancholijnej kontemplacji, dane jest usłyszeć dziką muzykę zmierzchu i nocy, muzykę śmierci. Tylko ziemia i wiatr mówią jej, dokąd odchodzi człowiek i dokąd zmierza historia. Bo w wietrze, który rozdmuchuje „wszystko do znaku", w ciemnej mgle, w popiele i robactwie ziemi, w szarych i czarnych chmurach, w „stojącej a popsutej wodzie", w ciszy i pustce ujawniają się prawa Nocy, jako irracjonalnej siły kosmicznej, pośpiesznie ścierającej ślady Dnia.

5

Wszyscy bohaterowie Malczewskiego mają swą tajemniczą, „nocną stronę"; doświadczają ciemnych nastrojów i złowrogich przeczuć, będących echem świata zdominowanego przez nocny porządek istnienia. Autor *Marii* chwyta ich życie w chwilach granicznych, jego poezja sytuuje się bowiem pomiędzy życiem a śmiercią, jakby u samych krańców bytu i egzystencji jednostkowej, gdzie rzucany przez Noc cień jest najciemniejszy. To „pomiędzy" zadecydowało o charakterze portretów bohaterów *Marii*, pełnych żałobnych i czarnych cieni. Czarny i straszny jest nie tylko świat zewnętrzny Malczewskiego, ale i świat wewnętrzny kreowanych przez niego postaci. „Czarna, czarniejsza chmura coraz się roz-

---

[23] Zob. Mochnacki, *op. cit.*, s. 125.

szerza" w twarzy Wacława, gdy słucha szeptanej opowieści młodego Pacholęcia, któremu „Śmierć [...] zostawiła czarne w piersiach blizny". „Ciemne następstwo zgryzot zawsze się przebija" na czole Miecznika. A Maria ma twarz zaćmioną nagle zgasłym szczęściem.

To właśnie tytułowa bohaterka poematu najsilniej wyczuwa tajemne oddziaływanie niszczących mocy „drugiej strony". Zawarty w 10 fragmencie pieśni I portret Marii namalował poeta „czarną farbą" [24], wyrażającą zawłaszczenie jej przez siły Nocy. Nie ma tu ani jednego wyrazu, związanego znaczeniowo z tym, co „dzienne". Nawet wyrazowi „młoda" jego „jasny", dzienny akcent odbiera zamglenie oraz zawieszona intonacja pierwszych wersów fragmentu:

> [...] czemuż, kiedy młoda,
> Tak zamglonym promieniem świeci jej uroda?

Wszystkie zawarte w wymienionym fragmencie motywy przedstawiają zamieranie żywotnych sił tytułowej bohaterki. Porównanie Marii do „grobowca znikłej nadziei" jest szczególnie z powyższego względu poetycko wymowne. Należy zauważyć, że w słownictwie bohaterki uderza jakby mimowolna skłonność do używania wyrazów z kręgu semantycznego nocy, takich jak „czerń", „śmierć", „żałoba", „kir", „smutek", „mgła" i „cisza". Zaciemniony portret Marii jest wizerunkiem zła Nocy kosmicznej, zła przenikającego naturę, tkwiącego skrycie w życiu i uśmiercającego zwłaszcza to, co na ziemi jest czułe i szlachetne.

Z tego względu nawet nieuważnego czytelnika musi zastanowić chorobliwy wygląd bohaterki Malczewskiego, akcentowany w utworze wielokrotnie i bezpośrednio:

> Mario! czyś ty nie chora? bo masz taką postać,
> Jak byś się do Aniołów pragnęła już dostać; [w. 537—538]

---

[24] Głębokie, „nocne" znaczenia motywów czerni w tym fragmencie sygnalizuje ich łączność z motywem cichości. Już przed romantyzmem, jak stwierdza M. Rzepińska (*Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Kraków 1970), porównywano czerń do milczenia (s. 331). Zwłaszcza w drugim tomie swej książki (1979) autorka podkreśla, że tak charakterystyczne dla romantycznej teorii sztuki intuicje, dotyczące wzajemnych odpowiedniości kolorów i dźwięków, konsekwentnie rozwinął malarz W. Kandinsky. Istotnie, daje się zauważyć, pod pewnymi względami, podobieństwo wyczucia przez niego jakości kolorów, zwłaszcza czarnego, z tymi jakościami, jakie zauważamy u autora *Marii*. U obu twórców czerń jest wyrazem żałoby, śmierci i głębokiego smutku. Ze względu na wyżej wskazaną łączność motywów czerni z motywem cichości cytujemy znamienną wypowiedź Kandinsky'ego. Czerń to w jego przeświadczeniu „»nic« bez możliwości, [...] »nic« martwe po śmierci słońca, wieczne milczenie bez przyszłości, nawet bez żadnej nadziei przyszłości, odbieramy wewnętrznie rezonans czerni. W muzyce można ją przyrównać do zapadnięcia ciszy oznaczającej definitywnie koniec. Wszystko, co podlegnie temu milczeniu, jest skończone raz na zawsze [...], gdy już życie wypaliło się do końca. Jest to kolor pozbawiony kompletnie dźwięczności" (cyt. za: Rzepińska, *op. cit.*, t. 2, s. 172).

Pytanie to wyrywa się z ust zatroskanego Wacława. Również Miecznik, wyrażając swój niepokój o córkę, czyni uwagę o jej więdnięciu. Poeta pokrywa jej twarz „Pięknym, lecz przykrym blaskiem — jak suchot kolory" (w. 394). Fragment 12 pieśni I zawiera obraz sugerujący, że to, co jeszcze łączy Marię ze światem zewnętrznym, rozkłada się w niej jak męty osiadłe „w stojącej a popsutej wodzie" (w. 319). Żywioł wody został tu wprowadzony w najbardziej śmiercionośnym aspekcie, bo jako woda stojąca, a więc taka, która staje się wodą trującą, zabijającą. To woda, która powleka twarz Marii chorobliwym, „zielonym odcieniem" (w. 322). W związku z wyżej wskazanymi znaczeniami wody staw, w którym bohaterka Malczewskiego została utopiona, nabiera znaczenia symbolicznego, „nocnego", wyraża bowiem samą potworność i ohydę ziemi: jest ona, jak stojąca woda, miejscem zatrucia [25] i rozkładu. Wszystkie ciemne motywy, szkicujące żałobny portret Marii, sugerują tajemne oddziaływanie na nią nocnych sił śmierci i zła, co poeta uwydatnił w porównaniu jej do owoców umarłego morza:

> Pod których śliczną farbą [...]
> Podróżny widzi nektar, znajduje — popioły. [w. 219—220]

Podkreślenia domaga się fakt — o czym już pisaliśmy — że w *Marii* nie ma ziemskiego światła bez cienia. Takie właśnie światło wyraża nieuchronny przebieg życia od świetlistości, blasku, słoneczności do czerni, szarości, popiołów, żałoby, śmierci i ciemności. Ten fatalizm życia ma swe źródło w tym, co niepojęte, irracjonalne, a co zaborczo zmierza do odebrania człowiekowi wszystkich niesionych przez Dzień wartości.

Jako jedyne szczęście na ziemi, obok rycerskiej służby ojczyźnie, wyniósł Malczewski miłość: „Gdzie tylko jedna słodycz — w wzajemnym zachwycie / Serc wiernych, niezgadnionych, zanurzyć swe życie" (w. 1384—1385). Dla bohaterów *Marii* uczucie to łączy się z doznaniem takich egzystencjalnych wartości, które chrześcijanin osiąga za pomocą wiary, o czym świadczy słownictwo ich dialogów, pełne wyrazów takich, jak „niebo", „anioł", „światło". Wacław dzięki miłości do Marii przeczuwa „Życia — czucia — Aniołów" tajemnice. Zarówno Maria, jak i Wacław w ekstatycznym porywie serc pragną zatracić się, zniknąć, we wzajemnych spojrzeniach „czuć się światłem". Poeta wznosi swoich bohaterów na najwyższe wyżyny miłosnego zachwytu i szczęścia, by jednocześnie pokazać, jak tym łatwiej tajemnicze siły Nocy rzucają ich w otchłań śmierci i ohydy istnienia. Znamienny z tego względu jest fakt, że Malczewski wiąże równocześnie dwa tematy *Marii*: temat miłości i temat nieuchronności losu, sygnalizowany stale obecnością motywów z kręgu nocy. Nawet najwyższe uniesienia miłosne bohaterów skontra-

---

[25] Zob. M a c i e j e w s k i, *op. cit.* Temu motywowi autor poświęca szczególnie dużo interpretacyjnej uwagi.

stowane są z tym, co nocne. W zasadzie w każdej chwili wyczuwają oni, a zwłaszcza Maria, łączność ich życia z niepokojącą „drugą stroną", która aktywizuje się szczególnie wówczas, kiedy ich dusza „czucia najwyższe przesili" (w. 902).

A tego rodzaju doświadczenia duchowe wiążą się ze spotęgowanym uczuciem miłości. W takim sensie należy ono do przeżyć granicznych. Osiągając swe najwyższe napięcie, miłość tym samym stawia życie bohaterów na granicy śmierci. Maria mówi o locie do nieba w objęciach Wacława, a jednocześnie pragnie:

Zniknąć — na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie! [w. 244]

Objęcia Wacława i objęcie Śmierci — czy jest to tylko przypadkowa zbieżność stylistycznego ujęcia? Tożsamość słów pozwala stwierdzić, że miłość w *Marii* jest uczuciem tragicznie dwoistym: „dzienno—nocnym", ma — jako „życie w przesileniu" — aspekty wybitnie „nocne". Tę ontologię miłości potwierdzają również doświadczenia wewnętrzne Wacława. W niezwykłym wysileniu uczuć, tłumiących zmysłowy odbiór świata, potęguje się jego zdolność pozazmysłowa, duchowa odbierania głosów „drugiej strony", złowrogich sygnałów Ducha złego, „co ludziom nadziei zazdrości" (w. 909):

Czy struny natężone tkliwych władz wysnuciem,
Tknięte ręką Nieszczęścia, zabrzmiały przeczuciem? [w. 911—912]

Przeczucie nieszczęścia należy w utworze Malczewskiego do istotnych przejawów „nocnej strony" duszy. Działa ono tym silniej, im bardziej zostają przytłumione zmysłowe władze człowieka (w. 901—904). Wacław, podczas walki, wychwytuje jakimś tajemniczym instynktem duchowym wibracje w naturze, jakie spowodowała zamierzona przez Wojewodę zbrodnia. Przeczucia należały w opinii romantyków do zjawisk, które — mówiąc językiem Mochnackiego —

w przyrodzeniu mają zakryte rozumienie; mają tajemną stronę nie znaną fizyce eksperymentalnej [26].

Sam Malczewski dołączył do zacytowanych wyżej dwóch wersów *Marii* (w. 911—912) obszerny przypis, w którym również zwrócił się do „Fizyków i Metafizyków" i skierował do nich znane słowa Szekspira o cudach na ziemi i niebie nie znanych filozofom. Na poświadczenie prawdziwości poznawczej swego utworu, traktującego o tajemnych przeczuciach — zaznaczywszy, że nie będzie „na obronę tych dwóch wierszy" rozprawiał ani „przywodził znajomych przykładów z dawnej i nowożytnej historii" — Malczewski przypomniał tylko opinię Tadeusza Czackiego, który „oświaczał nieraz", że

---

[26] Mochnacki, *op. cit.*, s. 11.

ważniejszych okoliczności swego życia zawsze się wprzód przeczuciem dowiadywał; śmierć nawet jego poprzedzoną była niepojętym ostrzeżeniem [27].

W utworze Malczewskiego tu i ówdzie występują sygnały, że Noc padła na ten świat z przeznaczeń Boskich [28]. W 11 fragmencie pieśni I mówi się przecież o „wspólnictwie niedoli", czuciu trwogi świętej przed ręką „wieczną, niepojętą", co „swe łaski i kary zsyła lub odwleka". Maria, kochając tak ekstatycznie Wacława, jako „istota dla nieba" — odczuwa lęk. Obdarowana łaską jest nazbyt blisko Boga, by nie czuć trwogi:

To może Pan Bóg skarze tak żywe kochanie, [w. 556]

Podejrzewanie Boga o to, że w każdej chwili może zesłać karę lub ją tylko odwlec, rzuca cień na życie i miłość bohaterów: dlatego, między innymi, ich portrety w utworze Malczewskiego są gęste od czarnych, żałobnych cieni. Bóg wszakże nie jeden raz skarze, ale ukarał tajemniczym wyrokiem, wygnaniem człowieka na ziemię — na zawsze. Maria i Wacław kochają więc wbrew przeznaczeniu, co zdradza cała kompozycja utworu, gdzie już w jego początkowych fragmentach pojawiają się antycypacje tego, co nieuchronne, a więc — zwycięstwa Nocy, która „Ciemny płaszcz wlecze z tyłu dla zbrodni i zdrady".

O tym, co nieuchronne, przypomina w *Marii* powtarzający się w niej w kilku mniej lub bardziej rozbudowanych wariantach motyw zachodzącego słońca. Zgodnie z sugestią semantyczną zawartą w nim istotę życia uzmysławia w *Marii* nie czas pionowy wznoszący się, jak to by wynikało z motywów światła, ale czas pionowy opadający w dół [29]. Zasadniczy rys egzystencji bohaterów Malczewskiego kreślą metafory, porównania, epitety związane znaczeniowo z opadaniem, ciążeniem ku ziemi. Dosyć często powracają więc w *Marii*: czasownik „dźwigać", rzeczowniki „ciężary", „brzemię" oraz przymiotnik „ciężkie". Wyrażają one właśnie czas opadający w dół, który zdradza istotę Nocy kosmicznej Malczewskiego: „I dźwigał w zwiędłej głowie utrapień ciężary" (w. 184); „Choć i najsroższych kaźni ciężkie dźwiga brzemię" (w. 1436); „Lecz czemuż ta mgła smutku, której ciężkim tchnieniem / Ja oddychał — i ciebie okryła swym cieniem" (w. 509—510); „Żeby życia, co cięży, nie oddać z sromotą" (w. 1040).

Powtarzają się też w poemacie motywy pozostające w kręgu znaczeniowym opadania: „głowę czarnym myślom zwiesił" (w. 362); „Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada" (w. 638). A następnie: „Smutek nachyli ku ziemi" (w. 739); „I sam się w przepaść zagrzebie" (w. 758);

---

[27] Przypis 9 Malczewskiego do wersów *Marii* 911—912, s. 80—81.

[28] Na temat Boga w *Marii* zob. Żmigrodzka, *op. cit.*

[29] Na temat czasu pionowego zob. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna.*

„Samotność usiada" (w. 610); „topić trwogi" (w. 770); „Jaskrawym swym wieczorem noc spuści na ciebie" (w. 567). Charakteryzowany typ motywów uzyskał szczególną ekspresję zwłaszcza w obrazie przedstawiającym zmarłą Marię (w. 1294—1300). We fragmencie 19 pieśni II narrator, charakteryzując stan duszy Wacława, również używa wyrazu „zwaliska", ale właśnie zastosowanego do jego świata wewnętrznego. Podane wyżej przykłady należałoby interpretować w kontekście stwierdzenia Bachelarda, że na czasie opadającym w dół nawarstwiają się najgorsze i niewysłowione cierpienia. A przecież takich niemych cierpień doświadczają bohaterowie Malczewskiego: Wacław po stracie Marii „Długo [...] przy jej zwłokach stał w niemej żałobie / Jakby z kamienia posąg [...]" (w. 1360—1361), Miecznik „Choć i najsroższych kaźni ciężkie dźwiga brzemię", leży martwym krzyżem, „z tą cichą pokorą, co się nie użala" (w. 1436, 1435).

6

Wacław, z którym wiąże się indywidualistyczna problematyka poematu [30], najdotkliwiej doświadczył skutków Nocy kosmicznej. Seweryn Goszczyński w szkicu *Z dziennika artysty* porównał księżyc z ludzkim sercem. I księżyc, i serce — stwierdził poeta — świecą światłem odbitym. Serce zatem jest „gwiazdą nocnej strony" człowieka. Serce nie świeci samo z siebie jak duch. Stąd:

> Doba [...] jego panowania ma wszystkie przymioty dobre i złe doby nocnej, czasem — mówi Goszczyński — bardzo pięknej, bardzo miłej, ale głównie jednak posępnej, ciemnej, pełnej złudzeń, obłędów i niebezpieczeństw [...]. [...] serce [...] wielu spustoszeń może stać się przyczyną [31].

Znając już ujemną w powieści waloryzację obrazu zachodzącego słońca, nie można pominąć jeszcze jednego jego wariantu, który bezpośrednio dotyczy Wacława:

> Gdym w stepowej i w dzikszej umysłu pustyni
> Lubił błądzić, aż pomrok przedmioty zasini;
> Nigdy mi żadna gwiazda nie błyszczała w ślady,
> A koń bił się do domu przez wicher i grady.
> Tyś dla mnie zeszła, Mario! [...] [w. 499—503]

W wypowiedzi bohatera Maria została porównana do gwiazdy nocnej. Moment, w którym ona Wacławowi „zeszła", nie wróży mu niczego dobrego. Miłość do Marii oświetla Wacławowi ziemię blaskiem serca i tym

---

[30] Interesujące uwagi o problematyce indywidualistycznej *Marii* zawiera *Wstęp* R. Przybylskiego w cytowanej tu edycji poematu, a także jego *Wstęp* do wydania *Marii* w PIW-ie, z 1976 roku.

[31] S. Goszczyński, *Z dziennika artysty*. W: *Dzieła zbiorowe*. Wydał Z. Wasilewski. Lwów [1911], s. 367.

samym uniemożliwia mu bliższe wpatrzenie się w istotę „tego świata". Znamienny to fakt, że w partiach tekstu przedstawiających Wacława powracającego z walki Malczewski nasila częstotliwość motywu księżyca, „gwiazdy nocnej strony". Miecznik odprawiając Wacława do Marii — po zwycięstwie nad Tatarami — zauważył:

> Lecz kiedy dusza, zda się, dzierży, czego żąda,
> Coś Wasze na zwycięzcę smutnie mi wygląda?
> Patrz no, jakże ci pięknie księżyc oto wschodzi — [w. 1148—1150]

Bardziej rozbudowany obraz księżyca pojawia się we fragmencie 14 pieśni II:

> O! jak ślicznie przez pole młody Wacław bieży!
> Srebrny połysk na włosach, na piórach, a w zbroi
> Twarz ogromna księżyca malutka się dwoi. [w. 1163—1165]

Wacław cały jest w srebrze księżyca, który zagarnia go coraz natarczywiej w swe władanie. Jego światło na włosach, na piórach to znak, że Wacław jest napiętnowany tym, co nocne. Księżyc „o twarzy ogromnej" i cisza w naturze rozlana to u Malczewskiego najbardziej niepokojące i złowrogie przejawy Nocy. W ciszy nocnej, przy blasku „księżyca w pełni" dokona się najokrutniejszy los Wacława, doświadczy on straszliwego jego szyderstwa. Cała niema groza ciszy objawi się w chwili przyjazdu bohatera pod dom Miecznika. Dom — w którym uśmiercona Maria leży już w żałobnej odzieży — „śpi w milczeniu", jest cichy, głuchy i martwy. Niczego w nim nie słychać, choć Wacław cały zamienia się w słuch:

> Ni chodu śpiesznych kroków, zgiełku w nagłej mowie,
> Ni światła — w ciemnej — cichej — zamkniętej budowie. [w. 1225—1226]

W ciszy spogląda Wacław na księżyc w pełni. Wpatrzywszy się uważniej, dostrzegł „Jakby szyderski uśmiech w tej pyzatej twarzy". A miał z czego drwić, gdyż Wacławowi wydawało się, że za chwilę

> [...] będzie szczęśliwszym od ludzi,
> Od Aniołów! [...] [w. 1220—1221]

Co za ironia losu! Promień księżyca w pełni, migając, oświecał już uśmierconą Marię:

> Tak dziką tkliwość rzucał w przymrużone oczy,
> Z jaką mizg upiorzycy, gdy kochanka zoczy. [w. 1273—1274]

Malczewski odsłania w tym obrazie niesamowitą grozę Nocy. Motyw upiorowej erotyki zdradza jej najgłębszą tajemnicę — żywiołową miłość ku śmierci. Poeta „mierzy" niszczycielską moc Nocy siłą najdzikszej seksualności, jaką według mitologicznych przeświadczeń obdarzona

jest kobieta-demon [32], „upiorzyca", która zabija z dzikiej, instynktownej miłości ku śmierci. Odbicie światła księżycowego w martwych oczach bohaterki kojarzy się z przeglądaniem się miłosnym śmierci w śmierci, sprawiającym, że migocą one jakąś złą tkliwością i mają złowrogi blask. Dlatego właśnie pyzaty księżyc, uzmysławiający śmiercionośne energie Nocy, postać Wacława „W czarnych, olbrzymich kształtach obalał na trawę". Cień bohatera jest więc o wiele większy od niego samego. Obraz ten symbolizuje nie tylko złowrogą dominację sił nocnych nad człowiekiem. W czasowniku „obalał" ukrywa się sugestia ich zwycięstwa nad Wacławem, one go „przypisują" ziemi, wgniatają w nią. Jego olbrzymi cień kojarzy się także z czarnym widmem, o którym tekst mówi w 17 fragmencie pieśni I („A czarnym pędzon widmem, gdym jasność postradał", w. 515). Wszakże jest to cień samego bohatera, jego nocny sobowtór, jego nocne „ja", poddane działaniu sił niezależnych od jego woli.

Na tle śmiertelnej ciszy szczególnie złowrogo odpowiada Wacławowi echo:

> [...] — zastukał — raz — drugi — i trzeci —
> Trzy razy czujne echo z odpowiedzią leci
> I milczy — to jedyny znak ruchu lub życia,
> Który tam, drzymiąc, czekał rycerza przybycia; [w. 1221—1224]

Echo odzywa się złowróżbnie i zapada w ciszę. Rozpaczającemu przy trupie Marii Wacławowi odsyła jego słowa niby te same, ale o jakże ironicznym, symetrycznie odwróconym, znaczeniu:

> „O! moja droga Mario! ty zimna i niema —
> A dla nas już jest szczęście —" echo mówi „nie ma".
> „Mario! kochana Mario! w boju mnie widzieli —
> Ojciec mię z tobą spoi —" echo mówi „dzieli". [w. 1283—1286]

Jedynym znakiem ruchu lub życia było przy Wacławie Pacholę:

> W szarej chwastów zarośli lekki ruch się zdaje —
> Rozsuwają się liście i czapka wystaje —
> I głowa się podnosi — i stanęło ciało,
> Co tam w cichym czekaniu ukryte siedziało,
> Młodego pacholęcia [...] [w. 1303—1307]

Nie można przeoczyć, że do echa i Pacholęcia odnoszą się podobne określenia: echo — „[znak] drzymiąc, czekał rycerza przybycia", Pacholę — „Co tam w cichym czekaniu ukryte siedziało".

To może oznaczać, że echo i Pacholę łączą jakieś ukryte podobieństwa, które narrator zasugerował podkreśleniem: „to jedyny znak ruchu lub życia". Echo zapada w milczenie, Pacholę siedzi „w cichym czekaniu". Odzywają się one w ciszy jak inne głosy śmierci w *Marii*. Motyw

---

[32] Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Żabokl icki. Warszawa 1974, rozdz. 4: *Piękna bezlitosna Pani*.

księżyca w pełni, motyw ciszy oraz trzykrotna, „magiczna" odpowiedź echa, a więc taka, jaką daje los, pozwalają przypuszczać, że pacholę jest personifikacją losu kosmicznego. Pewne sugestie, wskazujące prawdopodobieństwo powyższej tezy, można odnaleźć u samych romantyków. Odpowiadając na pytanie — tak nurtujące prawie wszystkich badaczy *Marii* — kim jest Pacholę, należy zastanowić się, co mogą oznaczać jego związki z echem.

Mochnacki w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, rozważając problem samouświadamiania się natury, stwierdził:

> Światło, dźwięk są niejako duszą rzeczy [...], materialność ich jest dwuznaczna, wątpliwa [...]. Tu się zaczyna przychodzenie natury do refleksji [33].

Według autora „echo jest jako obraz, jako cień, a może jako zwierciadło dźwięku" [34]. Jeżeli dźwięk został nazwany „duszą rzeczy", to echo, jako jego odbicie, powinno posiadać podobne właściwości. Niezmiernie istotny pozostaje fakt, że Pacholę wychodzi z ziemi, z „szarej chwastów zarośli" (w. 1303), „z gęstwiny" (w. 1311), a więc z jej miejsca zaciemnionego i mrocznego. Pacholę w swym wyglądzie ma cechy tej ziemi [35], jest bowiem związane z szarością, czernią, księżycem w pełni, z ciszą, śmiercią i zbrodnią, co pozwala widzieć w nim upersonifikowane echo zdarzeń, które tutaj miały miejsce. Wiedza Pacholęcia, jego żałobny dar drugiego wzroku są tak ciemne, jak to miejsce, które go wyemanowało. Echo w poemacie „odzywa" się bowiem nocą, jest „nocną stroną" tego miejsca. Nie tylko u Malczewskiego, ale i u innych romantyków można spotkać przekonanie, że echa tragicznych zdarzeń przejawiają się w miejscu, w którym one się przytrafiły. Na tę symbiozę miejsca i zdarzenia zwrócił uwagę Wiktor Hugo w *Przedmowie* do dramatu *Cromwell*: „Miejsce, gdzie wydarzyła się dana katastrofa, staje się jej straszliwym i nieodłącznym świadkiem" [36].

Interpretując poemat Olizarowskiego *Zawerucha*, Michał Grabowski również stwierdził: „Miejsca przytomne wielkiemu nieszczęściu nie zdają się zostawać nań zupełnie nieczułe" [37]. Powyższe wypowiedzi rzucają światło na status ontologiczny Pacholęcia w *Marii*. Przybywa ono pod dom Miecznika razem z Maskami, które „Śliczne łono tej Pani zatopiły w stawie". Znajduje się ono w miejscu, gdzie dokona się najohydniejsza zbro-

---

[33] Mochnacki, *op. cit.*, s. 9.

[34] *Ibidem.*

[35] O Pacholęciu w *Marii* sporo ostatnio pisano: M. Piwińska (*Złe wychowanie. Fragment romantycznej biografii*. Warszawa 1981) stwierdziła, że Pacholę jest „duchem krajobrazu *Marii*. Jest ciche, smutne i tęskne jak step Malczewskiego" (s. 35 n.). Również tą tajemniczą postacią utworu zajął się Maciejewski (*op. cit.*).

[36] Cyt. za: *Manifesty romantyzmu 1790—1830: Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 286.

[37] Zob. M. Grabowski, *Literatura i krytyka*. T. 1. Wilno 1840, s. 73.

dnia, ponieważ jego „pochodzenie" z ziemi obdarza je jej tellurycznymi tajemnicami, przeczuciami. Pacholę pojawia się wszędzie tam, we wszystkich jej miejscach, gdzie zdarza się „wielkie nieszczęście". Siada ono z Wacławem „na koń", wiedząc, gdzie spełni się kolejna zbrodnia i gdzie przybędzie mu w piersiach jeszcze jedna czarna śmierci blizna, potęgująca jego żałobne intuicje. Na pytanie narratora:

> Lecz któż był ten człek mały z okiem zapłakanem?
> Czy Duchem jego losu? Aniołem? Szatanem? [w. 1422—1423]

najprawdopodobniejsza — w świetle powyższych sugestii — wydaje się odpowiedź: Duchem jego losu, ale losu „nocnego", złego, kosmicznego, a nie tylko indywidualnego [38]. Nie można przeoczyć faktu, że Pacholę nie opowiada Wacławowi o straszliwej śmierci Marii, ale szepce — „Szeptał, szeptał swą powieść". Jego szeptanie ma wymowę złowrogą, złowieszczą. Jest odkryciem czegoś tak strasznego, co musi na zasadzie fatalistycznej konieczności spowodować coś równie potwornego. Fakt ten sugeruje jednoznacznie demonizm tej postaci. Wacław stanie się zbrodniarzem, musi nim zostać. Jest bowiem nosicielem losu kosmicznego, człowiekiem, którego życie określa miejsce — ziemia.

Pacholę jest jednocześnie młode i stare, ponieważ ma pamięć pierwszych, ostatnich i przyszłych zbrodni, wszystkich śmierci. W tym sensie można o nim mówić jako o „refleksji" natury, ziemi, która pogrążona w Nocy kosmicznej „ma świadomość" swego ciemnego losu: swego zła, bólu, rozpaczy. Pacholę — wypada to powtórzyć jeszcze raz — jest personifikacją tego losu kosmicznego, a co za tym idzie, i losu człowieka. Zbrodnia Wacława, ojcobójstwo, nie budzi odruchu potępienia, ale przerażenie i zgrozę. Mszcząc się na ojcu, nie pokona on przecież demonicznych mocy, z którymi podejmuje walkę, a wprost przeciwnie, wpadnie w ich fatalistyczne sidła, stanie się, jak prawie wszystko w poemacie Malczewskiego, ohydą i trucizną ziemi. Spełni tylko jej „nocne" prawo, wolę ducha złego, „co ludziom nadziei zazdrości".

W świetle przedstawionych tutaj znaczeń obrazów i motywów nocy wszystkie personifikacje *Marii* [39] należy rozpatrywać jako aspekty, prze-

---

[38] Zarówno Maciejewski, jak też Piwińska sądzą, że był „Duchem jego losu". Piwińska poprzedza słowo „był" przypuszczeniem „zapewne", ale zaraz stawia pytanie: „Co to znaczy?", i dodaje, że nie należy oczekiwać jednoznacznej odpowiedzi (*op. cit.*, s. 37). Maciejewski natomiast w końcowych zdaniach swego artykułu pisze: „czy [był on] Duchem jego losu? Aniołem? Szatanem?, zdaje się być przede wszystkim doświadczonym wędrowcem do granic ludzkiej egzystencji jako sytuacji ontycznej śmierci" (*op. cit.*, s. 107).

[39] Według Żmigrodzkiej (*op. cit.*) personifikacje „ujawniają niezmienny, uniwersalnie pojmowany sens ludzkiego losu", „uzyskują byt autonomiczny, na równi ze Śmiercią, Nocą, Rozpaczą i panują nad światem poetyckim" (s. 86). Na s. 85 autorka dała zwięzłą syntezę najważniejszych ujęć interpretacyjnych personifikacji w *Marii*. Do wymienionych przez Żmigrodzką prac należy dołączyć książkę

jawy Nocy kosmicznej, jej tajemniczych i wrogich człowiekowi sił. Duże litery wyrazów „Zemsta", „Zgryzota", „Rozpacz", „Samotność", „Śmierć" mogą być tu środkiem wyrażenia przekonania Malczewskiego, że świat ludzki jest podporządkowany ich przemożnemu działaniu. Personifikacje w powieści muszą bowiem być ujmowane na tle symbolicznej wieloznaczności nocy. Ich znaczenia są nieprzejrzyste, gdyż z istoty dominującej w poemacie symboliki płynie ku nim sugestia semantyczna, akcentująca tajemnicę świata i człowieka, która z natury swej nie może być wyjaśniona. Chodzi tu przede wszystkim o niemożność wskazania źródła pochodzenia sił, przejawiających się w duszy ludzkiej, które Malczewski uobecnił, „zmaterializował" poetycko w personifikacjach.

W tym „nocnym" porządku semantycznym winny być także odczytane obie pieśni Masek: karnawałowo-groteskowe obrazy poematu. Potwierdzają one opisany przez badaczy fakt zasadniczego przekształcenia groteski romantycznej w stosunku do zastanej tradycji gatunkowej [40]. W *Marii* to nie życie śmieje się ze śmierci, ale śmierć z życia, dominuje ona przemożnie nawet nad życiem najbujniejszym:

> Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie,
> Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie. [w. 744—745]

Przydawka „bujnym" przywołuje szereg zdań poematu, które również ją zawierały. Druga pieśń Masek aż pięciokrotnie powtarza refren, w którym powraca antynomiczne zestawienie:

> Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie.

Bujny kwiat poprzez przydawkę kojarzy się z bujną Ukrainą z ostatniego wersu *Marii*. Zwrócić należy uwagę, że spójnik „i" występuje w refrenie pieśni jako modyfikator struktury znaczeniowej zdania, gdyż pełniąc w nim funkcję wyrazu „nawet", znosi antynomię i granicę między „robakiem", synonimem śmierci i rozkładu, a „bujnym kwiatem", symbolem życia. Spójnik uwydatnia więc nieuchronność procesu lęgnięcia się śmierci, a więc — nieuchronność działania Nocy kosmicznej, złowrogo dążącej do unicestwienia, starcia wszelkich śladów Dnia.

Śmiech w poemacie Malczewskiego nie zna miary, bo jego „drugą stroną" jest właśnie śmierć. Stąd pierwsza pieśń Masek mówi o pośpiechu użycia, bo ci, co używają życia, mają instynktowne poczucie nieodwołalności śmierci, poczucie jej nieludzkiej obcości w stosunku do człowieka. W pieśni pierwszej Masek śmiech jest niesłychanie ironiczny,

---

Piwińskiej *Złe wychowanie* (s. 37) oraz artykuł Maciejewskiego *Śmierci „czarne w piersiach blizny"*.

[40] Zob. rozważania M. Bachtina w: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. A. Goreniowie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975, s. 100 n.

pusty, wrzaskliwy, bo nie ma w nim odrodzeńczej mocy, jaką miał on jeszcze w grotesce przedromantycznej [41]. Śmiech to niweczący, przekształcający „ten świat” w coś strasznego, niepojętego i niepotrzebnego.

7

Noc kosmiczna, choć niewątpliwie wyraża zasadnicze przesłanie egzystencjalne, historiozoficzne i metafizyczne *Marii*, nie zamyka w sobie jednak całego, właściwego Malczewskiemu widzenia świata. W ramach bowiem odkrywanych przez poetę w człowieku nadnaturalnych, pozazmysłowych sposobów poznania występuje w jego powieści inna noc, doświadczana wyłącznie przez tytułową bohaterkę. Poeta obdarzywszy ją szczególną psychiczną wrażliwością na „nocną stronę” natury, jednocześnie aktywizuje te jej władze duchowe, które mają moc pozazmysłowego wejrzenia w światło Absolutu. Już Józef Ujejski w swej znakomitej monografii zwrócił uwagę, że Marii dany został „polot oderwania się od ziemi wprost mistyczny” [42].

W jednym z przypisów do tekstu głównego swego utworu Malczewski wyraził znamienne przeświadczenie:

> Granice władz naszych umysłowych bez wątpienia ścieśnione są niezmiernie w stosunku [do] nieskończoności, która nas otacza [...].

Jeżeli jednak — podkreślił poeta — jej istnienie, czyli

> to, czego pojąć nie możemy, za niepodobne uznamy, tak trudno i mało pojmując, staniemy się podobni do tego sceptyka z komedii, który dlatego tylko wierzył, że żyje, że się mógł w każdej chwili pomacać [43].

Tak dobitnie wypowiedziana antyempiryczna przestroga poznawcza Malczewskiego daje wiele do myślenia czytelnikowi *Marii*. Ukierunkowana przez to przekonanie poety jej lektura zmierzała, co pokazuje poprzedni interpretacyjny wywód, i nadal powinna zmierzać do poszukiwania takich zwrotów obrazowych, w których zostały wysunięte, jako ich semantyczna dominanta, określenia związane z przekraczaniem granic zmysłów. Uderza fakt, że tego typu ujęcia słowne powracają zwłaszcza w partiach przedstawiających tytułową bohaterkę. Szczególne ich znaczenie wydobywa fragment 17 pieśni I, gdzie Maria wyznaje, że znajdowała się

> Nieraz, w zmysłów zamknięciu, nad tą dużą Księgą,
> Zniżona całym czuciem przed Stwórcy potęgą; [w. 552—553]

---

[41] *Ibidem*, s. 105—107.
[42] Ujejski, *op. cit.*, s. 265.
[43] Malczewski, *Maria*, s. 80.

Istotna wydaje się jej uwaga, że w stanie „zamknięcia zmysłów" pogrążała się „nieraz". Można sądzić, że w tak bezpośredni sposób utwór sygnalizuje znaczenie tego rodzaju zwrotów, narzucając je tym samym uwadze czytelnika. W kilku fragmentach, a zwłaszcza w 10 i 11 pieśni I, zawarte są sugestie narratora, co już sygnalizowano, na których podstawie prawdopodobne wydaje się stwierdzenie, że w stanach „zamknięcia zmysłów" Maria znalazła się na skutek jednego, wstrząsającego przeżycia, podcinającego jej wolę istnienia i zrywającego drastycznie jej związki ze światem. Jako istota przeznaczona dla nieba, „z ziemskich i chęci, i strachu ochłódła" (w. 241). Załamanie podstaw życia ziemskiego bohaterki przez zło Nocy kosmicznej spowodowało zaktywizowanie się pozazmysłowych władz duszy, umożliwiające jej kontakt z rzeczywistością Boską. Rozluźnienie więzów Marii ze światem zmysłowym Malczewski pokazuje w opisie jej wzroku. „Mgliste spojrzenie" bohaterki, o którym mówi fragment 10 pieśni I, nie może być interpretowane tylko w porządku znaczeń Nocy kosmicznej. Motyw ten odczytany poprzez metaforę „w zmysłów zamknięciu" sugeruje właśnie znaczenia wewnętrzne, duchowe. Potoczne wyrażenie „widać jak przez mgłę" pozwala zobaczyć zamglone spojrzenie Marii jako przyćmione, zgaszone, mało widzące, w sensie — mało biorące ze świata zewnętrznego.

Znamienny jest fakt, że wspomniany wyżej 10 fragment pieśni I zawiera jeszcze jeden wers pozostający w kręgu metafory „w zmysłów zamknięciu". Maria ma bowiem nie tylko mgliste spojrzenie, ale także „Czarne oczy spuszczone" (w. 204). Jak ważna intencja poetycka ukrywa się w wymienionych dwóch opisach oczu bohaterki Malczewskiego, może to uwydatnić zestawienie ich w kontekście z *Nie-Boską komedią* Krasińskiego. Oczy ślepnącego Orcia-poety określane są jako „pochylone", „gasnące" i zachodzące mgłą. Symboliczne znaczenie takich określeń tekst Krasińskiego odsłania bezpośrednio w wypowiedziach samego bohatera: „Kiedy spuszczę powieki, więcej widzę niż z otwartymi oczyma" [44].

W powtarzalności, w dwóch znakomitych utworach, tego rodzaju zwrotów zarysowuje się jakaś poznawcza konieczność romantycznej wyobraźni poetyckiej: przeciwstawiania wzroku cielesnego „zwyczajnego słońcu" i — widzenia duchem [45]. Oczy pochylone, spuszczone, mgliste nie wyrażają tu narcystycznego zamknięcia się Marii i Orcia w sobie samych, ale symbolizują ideę widzenia „oczyma duszy", stają się znakiem

---

[44] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia.* Opracował J. Kleiner. Wyd. 5. Wrocław 1959, s. 51. BN I 24. Tego typu określenia pojawiają się na s. 36, 38, 124, 125.

[45] O romantycznej antynomii między okiem duszy a wzrokiem cielesnym zob.: M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich.* W: *Gorączka romantyczna.* — R. Przybylski, *Oświeceniowy rozum i romantyczna przepaść.* W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu.* Seria 3. Wrocław 1981.

zmysłu metafizycznego, otwierającego ich świat wewnętrzny na duchowy wymiar bytu. Rezultatem „zamknięcia zmysłów" bohaterki jest jej wewnętrzna cichość.

Należy zauważyć, że w *Marii*, podobnie jak i w innych utworach romantycznych, ma miejsce tajemna korespondencja semantyczna pomiędzy motywem spuszczonych oczu i motywem cichości („czoło, co schyla w cichości", w. 205). Zamglone i spuszczone oczy bohaterki, jej cichość wewnętrzna to istotne sygnały właściwego dla Malczewskiego, jako romantycznego poety nocy, rozumienia świata i człowieka nie w powierzchniowym i nie w zmysłowym sensie. Cisza stanowi w *Marii* nie tylko znak pozazmysłowego aktu poznawczego, ale i konieczny jego warunek, a także i jego najgłębszą, duchową treść.

Ze względu na znaczenia sugerowane przez metaforę „w zmysłów zamknięciu" należy jeszcze raz powrócić do tak wyeksponowanych w poemacie motywów choroby. Właściwe romantyzmowi czytanie świata i człowieka poprzez symbole zawłaszczyło także i chorobę, została ona bowiem w tej epoce poddana silnej metaforyzacji [46]: chorobliwy wygląd zaczął oznaczać to, co romantyczne, a więc m. in. stawał się znakiem skłonności bohaterów do szczególnych stanów wewnętrznych — ekstaz, oświeceń i poznawczych iluminacji. W związku z powyższym np. romantyk Mochnacki powiedziałby o Marii, że znajduje się ona „w stanie jakiejś niezleczonej niemocy" [47], i tym samym przyznałby jej wyższe, pozazmysłowe możliwości poznawcze. Nie inaczej rozumiałby chorobę bohaterki Malczewskiego Goszczyński, który poddany konwencjom literackim i światopoglądowym epoki, wypowiedział następującą opinię:

> Kiedy choroba obali ciało, kiedy je cierpienia strawią [...], dusza wtedy bierze przewagę, buja swobodnie między ziemskim i nieziemskim światem [...] [48].

W cytowanych wyżej wypowiedziach zostało wyrażone przeświadczenie o istnieniu związków pomiędzy niezwykłymi stanami ciała a aktywnością ducha. Niektóre partie utworu Malczewskiego, a zwłaszcza te, które przedstawiają tytułową bohaterkę, są wyrazem takiego przeświadczenia. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim motywów zawartych w 11 fragmencie pieśni I, gdzie Marię pokazano w stanie, kiedy ziemska, zmysłowa jej strona uległa zupełnemu zawieszeniu:

> Jak trwożna gołębica, pod jasności wrota
> Wzbijała ducha wiary; i skrzydły drżącemi
> Szukała swego gniazda daleko od ziemi.

---

[46] Zob. S. Sontag, *Illness as Metafor*. New York 1978. Polski przekład *Choroba jako metafora. [Fragmenty]* J. Anders w antologii: *Osoby*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk 1984.

[47] Mochnacki, *op. cit.*, s. 22.

[48] S. Goszczyński, *„Trzy wieszczby" Lucjana Siemieńskiego (Paryż 1841)*. W: *Dzieła zbiorowe*, s. 323—324.

A że nad przepych świata i blasków pozory
Widniejsze pióra białe zniżonej Pokory,
I drzy nić, którą serce do nieba związane:
[. . . . .]
I wznosząc w górę oczy z tym tkliwym wyrazem,
W którego jednym rzucie wszystkie czucia razem,
Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu
Biegnie jak czuła siostra łączyć się w spojrzeniu —
I wznosząc w górę oczy — doznała — jak lubo
[. . . . .]
Gdy już z ziemskich i chęci, i strachu ochłódła,
Tęsknić szlachetnej duszy do swojego źrzódła! [w. 228—242]

„Dusza jej — powiedział Mickiewicz o bohaterce Malczewskiego — jak gołębica wzbija się do nieba i znajduje tam jedyną pociechę, jaka jej została w życiu. Na twarzy jej i w oczach cichość [...]" [49]. Znamienne, że autor *Rozmowy wieczornej* zwrócił szczególną uwagę na ten właśnie obraz z 11 fragmentu pieśni I i wydobył z niego motywy będące przejawem symboliki wstępowania, tak charakterystycznej dla wizji i ekstaz mistycznych [50]. Istotnie, ruch sensów całego fragmentu jest wyraziście wertykalny. „Gdy tylko w ludzkim sercu jakieś uczucie wznosi się, wyobraźnia — twierdzi Bachelard — przywołuje niebo i ptaka" [51]. Motywy góry, gołębicy — ptaka, skrzydeł, wzbijania się, wznoszenia, reprezentując tutaj symbolikę wstępowania, oznaczają przekroczenie przez bohaterkę Malczewskiego ludzkiego sposobu istnienia, w sensie połączenia się w spojrzeniu pozazmysłowym, w ekstazie — z niebem. Symbolika wstępowania, tak licznie tu manifestowana, wskazuje na zasadniczą intencję 11 fragmentu pieśni I.

W badaniach nad romantyzmem wielokrotnie podkreślano, że wzloty i uniesienia przynależą do jego istoty. W samym jego jądrze zawiera się tendencja, którą można określić jako „dążenie — ku górze" [52]. W romantycznym wzlocie Konrada czy Kordiana Bóg milczy. Do Marii Bóg mówi, ale jest to rozmowa — milcząca. Tylko w takiej rozmowie pozajęzykowej bohaterka doznaje pełni szczęścia duszy wyrywającej się z kajdan ciała i ziemi do „swojego źrzódła". Tylko jedyny raz Maria ma twarz jednoznacznie promienistą. Bóg udzielił się jej bezpośrednio, jak udziela się tylko w doświadczeniu mistycznym.

Przekonanie, że przytłumienie zmysłowej strony człowieka jest koniecznym warunkiem „ruchu ku górze", a zarazem ku wnętrzu, czyli

[49] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*. Kurs II, wykład XXX. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 10. Warszawa 1955, s. 378—379.

[50] Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Tłumaczył J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966, s. 104, 108 n.

[51] Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 185.

[52] Zob. B. Pociej, *Wzniosłość*. W: *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*. Kraków 1972.

warunkiem prawdziwego widzenia duchowego, podziela Malczewski z wieloma twórcami romantycznymi. Przewija się ono także w różnych systemach filozoficznych i religijnych, a zwłaszcza u wielkich mistyków chrześcijańskich. Św. Jan od Krzyża w komentarzu do poetyckiego utworu *Noc ciemna* oraz w *Drodze na górę Karmel* swoje doświadczenie mistyczne wyraził w symbolice nocy [53]. Wielokrotnie porównywał, właściwe temu doświadczeniu wewnętrznemu, zanikanie światła zmysłowego do zapadania nocy zewnętrznej, kosmicznej. Właściwości tej nocy, jej bezcielesność, bezpostaciowość, jej pochłaniająca wszystko, co zmysłowe, ciemność, posłużyły św. Janowi od Krzyża do wyrażenia istoty nocy duchowej, zwanej nocą mistyczną [54]. Jest ona doświadczeniem głęboko wewnętrznym, ale powodującym podobne do tych, jakie sprawia noc kosmiczna, skutki duchowe:

> jest to jakieś zatopienie światła zewnętrznego, choćby na zewnątrz świat ten rozpościerał się w jasnym świetle dnia. Osadza duszę w samotności, w pustce i próżni, podcina żywotność jej sił, zastrasza ją tym, co w sobie kryje. Lecz i tutaj istnieje światło nocne, otwierające nowy świat wnętrza i oświetlające jednocześnie światłem pochodzącym z tego wnętrza świat zewnętrzny tak, że widzi się go zupełnie inaczej niż dotychczas [55].

A zatem mistyk widzi świat zewnętrzny „w biały dzień" takim, jaki jawi się on w nocy kosmicznej, a więc — pochłonięty przez ciemność, w czym właśnie ukrywa się źródło porównania zapadania światła zmysłowego w sensie duchowym do zapadania nocy.

We fragmencie 11 pieśni I utworu światło zmysłów tytułowej bohaterki gaśnie zupełnie, zamykają się jej oczy cielesne. Mówiąc obrazowym językiem mistyków, doświadcza ona nocy zmysłów, przez jaką Bóg przeprowadza swych wybranych. Jedynie Marii dana została łaska oświecenia wewnętrznego, doświadczenie Boga [56], widzenie duchem światła w ciemnościach, czyli na ziemi. Z perspektywy tej najwyższej wartości, jaka została jej udzielona, tytułowa bohaterka Malczewskiego bardziej niż inni odczuwa ciężar egzystencji ziemskiej, skutki Nocy kosmicznej, nocy istnienia. Łaska wybrania przez Boga jest bowiem bolesnym doświadczeniem egzystencjalnym, podcinającym, podobnie jak Noc kosmiczna, żywotność sił Marii, pogrążającym ją w samotności, pustce i próżni. W związku z powyższym zawarty w 11 fragmencie pieśni I motyw śmierci:

---

[53] Zob. Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*. Tłumaczył i opracował O. Bernard od Matki Bożej, karmelita bosy. T. 1: *Droga na górę Karmel*. Kraków 1948; t. 2: *Noc ciemna*. Kraków 1949.

[54] Zob. na ten temat Stein, *op. cit.*

[55] *Ibidem*, s. 50.

[56] Zob. Żmigrodzka, *op. cit.* Autorka stwierdza: „Z perspektywy Marii istnieje tylko jeden sensowny układ odniesienia dla jednostki ludzkiej — stosunek człowiek—Bóg" (s. 80).

Jak miło, by nie wadzić w światowym zamęcie,
Zniknąć — na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie! [w. 243—244]

nie może być rozpatrywany tylko w porządku nocy kosmicznej. Symbolika bowiem wstępowania tego fragmentu każde widzieć w nim przejaw doświadczonej przez Marię nocy mistycznej. Zerwanie zmysłowych związków bohaterki ze światem jest swego rodzaju umieraniem, zżywaniem się ze śmiercią jako upragnioną drogą przekroczenia ludzkiego sposobu bytowania. Jak wyznaje św. Teresa z Avili, pożądanie śmierci jest jednym z podstawowych doświadczeń „ciemnej nocy" mistyków, co znalazło przejmujący wyraz w jej twórczości poetyckiej, będącej swoistą modlitwą o śmierć, wybawiającą z ciasnego więzienia ciała [57]. Malczewski przedstawił swoją bohaterkę również jako „dla nieba" istotę, uwięzioną „w ciężkich kajdanach ziemi" (w. 215—216), w czym ukrywa się kolejna wewnątrztekstowa informacja o charakterze jej duchowych przeżyć. Śmierć w 11 fragmencie pieśni I, co znamienne, nie jest ruchem spadania, tak charakterystycznym dla obrazów Malczewskiego, ale ruchem — wstępowania.

8

Aby zbliżyć się do intencji poznawczej zawartej przez Malczewskiego w 11 fragmencie pieśni I i odnaleźć nici wzajemnych powiązań i zależności, jakie istnieją w jego utworze pomiędzy nocą kosmiczną i nocą mistyczną, należy się odwołać do znakomitego Henri Bremonda:

> nie poeta wyjaśnia nam tajemnicę mistyka, ale przeciwnie — mistyk, i to poprzez swoje najwznioślejsze stany, pomaga nam przeniknąć tajemnicę poety [58].

Doświadczenie mistyka jest jednak z istoty swej nieprzekazywalne w słowie, ale poeta „dlatego właśnie, że jest poetą", musi dotknąć słowem tego, co zostało dane mistykowi w akcie bezsłownym [59]. A taki akt poznawczy został dany bohaterce Malczewskiego.

Maria w mistycznym uniesieniu znajdowała się „daleko od ziemi" / „i skrzydły drzącemi / Szukała swego gniazda daleko od ziemi" (w. 229—230). To „daleko od ziemi" dane było także przeżyć samemu Malczewskiemu. W jego podróży na Mont Blanc również znalazło spełnienie ro-

---

[57] Zob. Św. Teresa z Avili, *Poezje*. W: *Dzieła*. Z hiszpańskiego przełożył ks. bp H. P. Kossowski. Przejrzał i uzupełnił według hiszpańskiego krytycznego wydania *Dzieł* św. Teresy O. Bernard od Matki Bożej, karmelita bosy. T. 2. Kraków 1962, s. 694.

[58] H. Bremond, *Poeta i mistyk*. W zbiorze: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Tłumaczyła A. Olędzka-Frybesowa. Wyboru dokonała i wstępem oraz notami o autorach opatrzyła I. Wojnar. Przedmowa W. Tatarkiewicz. Warszawa 1980, s. 70.

[59] Zob. *ibidem*, s. 73.

mantyczne „dążenie — ku — górze”. Dla zrozumienia *Marii* w jej głębinowym sensie niezmiernie istotną wagę posiada fakt, że do wersów z 11 fragmentu pieśni I:

A że nad przepych świata i blasków pozory
Widniejsze pióra białe zniżonej Pokory, [w. 231—232]

Malczewski dołączył przypis, w którym przekazał swe niezwykłe doznania z pobytu na Białej Górze:

> w podróży tej straciłem żywy z oczów i z myśli dziedzinę, na której panuje człowiek, [...] domy, miasta [...], barwy, blaski ciemną mgłę tworzyły [...]. Wszystko, co dziełem człeka, znika przez swoją małość; [...] niebo prawie czarnego koloru, słońce przyćmione, [...] nadludzkim jakimś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika; i pewny jestem, iż oprócz innych przyczyn, nawet dla niezmiernej różnicy tego dziwnie górnego widoku a słabości naszych zmysłów, nikt by go długo znieść nie potrafił [60].

Powyższą wypowiedź autora *Marii* należy rozpatrywać w kontekście historii religii — zawierającej liczne świadectwa symbolicznego wartościowania gór [61]. Przejawy tego wartościowania zawiera i poezja romantyczna. Odnajdujemy je także w dyskursywnych wypowiedziach romantyków. Seweryn Goszczyński w *Dzienniku podróży do Tatrów* podkreślił, że wpływ gór na duszę ludzką odczuwały wszystkie ludy, wszystkie religie świadczyły o nim: ,,Wyżyny były zawsze miejscami wybranymi do modłów [...], do wiązania ziemi z niebem” [62]. ,,Cóż to jest, o góry, ta dziwna potęga przywiązana do was — pyta Goszczyński — owa tajemnica, która was uświęca najświętszymi chwilami życia ludzkości?” [63] Jakiekolwiek są tego przyczyny — odpowiada poeta — nie są one materialne, zmysłowe. Przypisał on górom jednoznacznie potęgowanie nadzmysłowej, duchowej strony człowieka. Twierdził, że stoi on tu ,,duchem w obliczu nieba”, że staje się za ich sprawą jednym porywem uczucia „ku wzniosłości niematerialnej” [64]. Malczewski wspomniał także, w wyżej cytowanym przypisie, że widok ziemi z góry przejmuje jakimś nadludzkim czuciem śmiertelnika, i że istnieje niezmierna różnica między dziwnie górnym widokiem a słabością naszych zmysłów. Istotę romantycznego ,,bycia na górze” syntetycznie ujął także Goszczyński w *Zamku kaniowskim*:

Kiedy nad otchłań pognębienia wzbici
Krążymy po niej spojrzeniem wpół-bożem,
A bliżsi nieba, czuć wyraźniej możem,
Żeśmy na samym dwóch sfer pograniczu [65],
(cz. III, w. 282—285)

---

[60] Przypis 4 Malczewskiego do wersów *Marii*: 231—232, s. 77.

[61] Zob. Eliade, op. cit., s. 109—112.

[62] Zob. S. Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*. W: *Dzieła zbiorowe*, s. 285.

[63] *Ibidem*, s. 285—286.

[64] *Ibidem*, s. 286.

[65] Goszczyński, *Zamek kaniowski*, s. 85.

Nie będzie chyba nadużyciem interpretacyjnym wyjaśnienie sytuacji poznawczej autora *Marii* tekstem Goszczyńskiego. Spojrzenie z góry Mont Blanc na ziemię nie jest już spojrzeniem tylko ludzkim, ale — „wpół-bożem".

Spojrzeniem prawie boskim krąży „nad otchłanią pognębienia" tylko Maria, gdyż w mistycznym „daleko od ziemi" zostało dane jej poznanie, że

> [...] nad przepych świata i blasków pozory
> Widniejsze pióra białe zniżonej Pokory,

Należy podkreślić, że znaczenia tego obrazu nie mogą być rozpatrywane poza symboliką wstępowania, określającą ruch sensów fragmentu 11 pieśni I. A zatem Pokora w tym kontekście oznacza czysty, duchowy akt poznawczy, w sensie momentalnego zrozumienia wyższej prawdy o świecie, osiągniętej przez bohaterkę w chwili „oderwania się", pozazmysłowego „oddalenia się" od ziemi. Charakter całego fragmentu domaga się przywołania znaczeń koloru białego w mistyce, gdzie odpowiada on czystemu światłu, symbolizującemu to, co Boskie [66]. A symbolika światła jest przecież wyraziście obecna w obrazach przedstawiających Marię, zarówno w 10 jak i 11 fragmencie pieśni I: „a świeci jak zorza", „twarz promienistą", „jasność i wonie", „pod jasności wrota", „po jasnym promieniu".

Istotę omawianego symbolu, w którym obok motywu bieli, odpowiednika światła, występuje motyw zniżenia, należałoby oddać przez znamienną, a spotykaną także w wyznaniach mistyków, wypowiedź Goszczyńskiego, według której „szczyt światła jest szczytem mroku" [67]. Wydaje się, iż w tej mistycznej ontologii światła ukrywa się m.in. źródło ciemnych obrazów *Marii*. Szkicowany za pomocą antynomicznych motywów wewnętrznego światła i zewnętrznego cienia portret głównej bohaterki jest tej ontologii poetyckim ucieleśnieniem. Obecność nocy innej niż kosmiczna sygnalizują w poemacie zwłaszcza motywy zniżenia, cichości, bieli, pokory i światła:

---

[66] Zob. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, zwłaszcza t. 1. Mistyka barwy należała do stałych motywów wielu teorii malarskich dawniejszych jak i nowszych. Zdaniem autorki utożsamienie światła z bielą, biel jako symbol światła trwa do dziś. J. W. Goethe w *Farbenlehre* stwierdził: „Przeczucie mówi nam o tym, że barwa może mieć znaczenie mistyczne" (*Nauka o barwach*. Przełożył B. Naumowicz. W: *Wybór pism estetycznych*. Opracował T. Naumowicz. Warszawa 1981, s. 323). Według Kandinsky'ego biel jest wyrazem nieskalanej czystości, to „symbol światła, w jakim wszystkie barwy jako właściwości substancji materialnych zniknęły. Jest to świat wysoko wzniesiony, skąd nie dochodzi do nas żaden dźwięk. Panuje tam milczenie biegnące w nieskończoność [...]". Zdaniem malarza milczenie bieli różni się zasadniczo od milczenia czerni. Absolutne milczenie bieli można porównać w muzyce do pauzy, „która przerywa jedynie rozwój frazy, nie kończąc jej definitywnie. To milczenie nie jest martwe", ale „pełne młodzieńczej radości" (Rzepińska, *op. cit.*, t. 2, s. 172).

[67] Goszczyński, *Z dziennika artysty*.

Widniejsze pióra białe zniżonej Pokory, [w. 232]
[...] czoło co schyla w cichości, [w. 205]
Zniżona całym czuciem przed Stworcy potęgą, [w. 553]
Z poziomego zniżenia, gdzie go wiara tłoczy, [w. 1440]
I z tą cichą pokorą, co się nie użala,
Choć i najsroższych kaźni ciężkie dźwiga brzemię,
W swej niemej pobożności jakby wbita w ziemię? [w. 1435—1437]

Noc kosmiczną w *Marii* wyraża czas opadający w dół. Natomiast w powyższych przytoczeniach motyw zniżenia nie mieści się w kręgu znaczeniowym opadania. Istotę bowiem czasu ukrytego w tym motywie można oddać paradoksalnym: „im niżej, tym wyżej". Zniżenie, jak świadczą łączące się z nim wyrazy — zgodnie z podaną formułą mistyczną — jest jednoczesnym przeżyciem mroku i światła, otwierającym egzystencję ludzką na wymiar wieczny, Boski. A zatem zniżenie nie jest tylko dźwiganiem ciężaru Nocy kosmicznej, ale jego przyjęciem i, mocą pozazmysłowego aktu wiary, przekroczeniem jej fatalizmu opadania. Należy podkreślić, że skrajne w doświadczeniu mistycznym widzenie tego, co ziemskie, jako pozoru i nicości, potrzebne było Malczewskiemu do wytłumaczenia jego koncepcji Nocy kosmicznej, jej martwej ciszy i pustki. W tym sensie noc mistyczna poręcza ontologiczną wagę obrazów Nocy kosmicznej.

Sygnały tego poręczenia wskazał sam Malczewski w przypisie do wersów o „białej Pokorze" z 11 fragmentu pieśni I. Bohaterka poematu, wzniesiona duchowo na szczyt światła, jednocześnie doświadcza szczytu mroku. Jej pozazmysłowe, rządzone paradoksalną logiką mistyczną, doświadczenie, sugeruje, że z im odleglejszego szczytu duchowego „oglądana" jest ziemia, tym bardziej wydaje się mroczna.

A taką ziemię mroczną ujrzał sam Malczewski ze szczytu Mont Blanc. Znamienne, że w jego widzeniu dominowały również dwa kolory: biel i czerń. W przywołanym poprzednio przypisie poety należy się więc szczególna uwaga jeszcze dwóm fragmentom, które dotyczą „białej Pokory":

Wyrażenie to, stosowne do ducha religii chrześcijańskiej, nie jest może niewłaściwym i co do sposobu, pod jakim się przedstawiają oku w znacznej wysokości utwory dumy lub dowcipu człeka [...].

Jak się przedstawiają oku w znacznej wysokości utwory człowieka, pokazał Malczewski w następujących zdaniach przypisu:

i tylko z jego [tj. człowieka] siedziby przedmioty białej farby, a te właśnie, których swą władzą odmienić nie zdołał, rozróżnić się dawały [...].

A zatem mistyczne „daleko od ziemi" Marii i sposób, „pod jakim się przedstawiają oku w znacznej wysokości" utwory człowieka — odpowiadają sobie poznawczo. I w przeżyciu mistycznym bohaterki, i w przeżyciu kosmicznym Malczewskiego waloryzowana jest biel. Tylko ona jest widniejsza, tylko przedmioty „białej farby" dają się rozróżnić.

Na górze Mont Blanc Malczewski doświadczył znacznej słabości zmysłów: „straciłem — pisał — żywy z oczów [...] dziedzinę, na której panuje człowiek [...] barwy, blaski ciemną mgłę tworzyły".

Osłabienie zmysłów spowodowało, że widział on tylko ciemną mgłę, ponieważ „wszystko, co dziełem człeka, znika przez swoją małość". Jak tytułowa bohaterka utworu, istota wybrana przez Boga, przeżywa noc zmysłów, noc mistyczną, wewnętrzną, jej światło i jej mrok, tak poeta Malczewski doświadczył na szczycie Mont Blanc światła i mroku nocy kosmicznej, zewnętrznej, naturalnej. Słońce przyćmione, ciemna mgła, niebo prawie czarnego koloru ujawniły mu ziemię od strony „nocnej", od strony posępnej grozy. Ujrzana z takiej odległości, nie miała w sobie barw i blasków dnia, które zniknęły, tworząc ciemną mgłę lub szary tuman. Wiążąc z zawartym w 11 fragmencie pieśni I obrazem zniżonej „białej Pokory" taki widok ziemi, Malczewski czynił mistyka tłumaczem swojej Nocy kosmicznej. Uwagi powyższe są dla toku prowadzonych rozważań bardzo istotne, ponieważ charakter wielu symbolów *Marii* pozwala przypuszczać, że poeta pragnął przedstawić w niej podobny do widzianego ze szczytu Mont Blanc „nocny" widok ziemi i wypowiedzieć w nim swoją koncepcję bytu i rozumienie ludzkiej egzystencji.

9

Ujawnione w toku interpretacji sensy obrazów nocy zdają się upoważniać do syntetyzującej refleksji, że kreowany w *Marii* świat poetycki konstytuują dwie noce: Noc kosmiczna i — znajdująca się na jego dalszym planie — Noc mistyczna. Zamykają one w sobie właściwe Malczewskiemu widzenie świata i rozumienie ludzkiej egzystencji. Noc mistyczna występuje w utworze w ramach odkrywanych przez poetę w człowieku pozazmysłowych sposobów poznania tego, co nieskończone. Prócz duszy i jej bezpośredniego kontaktu z Bogiem wszystko na tej ziemi jest pozorem — taką prawdę przynosi tytułowej bohaterce poematu doświadczenie mistyczne. Stanowiąc najskrajniejsze przeżycie świata jako ontologicznego pozoru, Noc mistyczna została przez Malczewskiego wprowadzona do *Marii* przede wszystkim dla uwydatnienia ujemnej waloryzacji poetyckiej obrazów Nocy kosmicznej i poręczenia ich wagi poznawczej. Noc mistyczna, chociaż otwiera jednostkę na wymiar wartości Boskich, to jednak nie zmniejsza ciężaru jej losu na ziemi, a wprost przeciwnie, przynosi skrajne spojrzenie na nią jako na — jakże mroczną w *Marii* — krainę złudzeń, śmierci i zła.

Malczewskiego jako poetę romantycznego interesuje przede wszystkim ta strona bytu i kondycji ludzkiej, którą wyraża Noc kosmiczna. W jego powieści największą siłą ekspresji obciążone są symbole, alegoryczne figury i odnarratorskie refleksje, akcentujące pesymistyczne przeświadczenia, że nad wszystkim, co ziemskie — indywidualne i historycz-

ne — ciąży Noc jako ciemne, irracjonalne przekleństwo. Fatalistyczną złowrogość tej Nocy ujawnia Malczewski przede wszystkim w niepojętej dominacji zła nad dobrem, śmierci nad życiem, w złudności wszystkich ludzkich nadziei. Opowiedziane w poemacie zdarzenia, pokazana przez autora klęska bohaterów szlachetnych nie dają się wytłumaczyć niczym, co ziemskie. W tym sensie obraz nocy kosmicznej w *Marii* należy interpretować jako symbol metafizycznego losu człowieka.

Ujmując byt i kondycję ludzką od strony ciemnej, irracjonalnej, wyrażonej w symbolice nocy, Malczewski zainicjował ważki nurt polskiego wczesnego romantyzmu.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

JANUSZ SKUCZYŃSKI

„LILLA WENEDA" Z „ARIOSTYCZNYM UŚMIECHEM"

Stało się już niepisaną zasadą w badaniach nad twórczością Juliusza Słowackiego, że *Lilla Weneda* zestawiana jest i porównywana każdorazowo z *Balladyną*. Łączy je przynależność gatunkowa, tego samego rodzaju tematyka, jak też np. opatrzenie obu utworów listami do Zygmunta Krasińskiego, będącymi czymś więcej niż tylko dedykacjami [1]. W zestawieniu tych dwu romantycznych tragedii osnutych wokół prehistorycznych dziejów Polski nie byłoby więc nic zaskakującego, gdyby nie rezultat takiej czynności. Rezultat, który, jak dotąd, prowadził do zaprzeczenia punktowi wyjścia, tj. przeciwstawienia sobie obu tych dzieł. *Balladynę* i *Lillę Wenedę* ujmowano ostatecznie w kategoriach najrozmaitszych opozycji „poetycznej powiastki" — i dramatu „więcej do rzeczywistości i dojrzałego na świat spojrzenia zbliżonego" (W. Nehring) [2], „swobody baśni" — i „powagi mitu" (J. Kleiner) [3], „fantastycznej baśni" — i „posępnej tragedii" (J. Krzyżanowski) [4], „szopki teatralnej, szopki politycznej, literackiej i poetyckiej zarazem" — i „monumentalnej wizji historiozoficznej" (S. Treugutt) [5]. Mówiąc inaczej: kontekst *Balladyny* służył konsekwentnie badaczom Słowackiego do eksponowania tonacji serio, w jakiej odczytywali oni *Lillę Wenedę*.

W parze z takim widzeniem dramatu szła od wieku z górą, od Wła-

---

[1] Listy dedykacyjne w istotny sposób łączą te dwa utwory, a zarazem wyróżniają je z całego dramatycznego dorobku Słowackiego. Tylko w ich wypadku uznał on za stosowne poprzedzić „właściwe" teksty odpowiednimi komentarzami, sam był bowiem świadom ich oryginalności „na widnokresie polskim".

[2] W. Nehring, *„Balladyna" i „Lilla Weneda" Juliusza Słowackiego.* W: *Studia literackie.* Poznań 1884, s. 344.

[3] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości.* Wyd. 3. T. 2. Lwów 1925, s. 313.

[4] J. Krzyżanowski, *Twórca nowoczesnego dramatu polskiego.* W: *W świecie romantycznym.* Kraków 1961, s. 190.

[5] S. Treugutt, *Mistrz dramatu polskiego.* Wstęp w: J. Słowacki, *Dramaty.* Warszawa 1965, s. 13.

dysława Nehringa poczynając [6], „stosownie" wysoka jego ocena. Bardzo wysoka. *Lilla Weneda*, odkryta do końca przez Młodą Polskę [7], obwołana została wkrótce — m. in. przez Michała Janika — „arcydziełem narodowym" [8]. Swoje apogeum wartościowanie to osiągnęło w sądzie Juliusza Kleinera, który nie zawahał się dzieła Słowackiego określić mianem „największej tragedii, jaką stworzył romantyzm europejski" [9].

Sąd ten był tak wyjątkowo nacechowany, iż wręcz domagał się rewizji. I istotnie, do polemiki w tej sprawie doszło. Przy czym proces stopniowego „wymierzania sprawiedliwości" dramatowi, tj. podawania w wątpliwość jego artystycznych wartości, osiągnął z kolei taki stopień zaawansowania, iż w końcu *Lilli Wenedzie* prawie całkiem odmówiono jakichkolwiek walorów.

Ignacy Chrzanowski wprowadza rozróżnienie między dramatycznymi a lirycznymi wartościami tekstu — i uznaje *Lillę Wenedę* za „wielkie arcydzieło poezji"; jako dramatowi natomiast zarzuca jej liczne niekonsekwencje w konstruowaniu akcji oraz kształtowaniu postaci dramatycznych [10]. Listę podobnego typu zarzutów sporządza później Julian Grzelka, koncentrując się cały czas na zagadnieniach kompozycji dzieła [11]. Do końca zaś „atak" na *Lillę Wenedę* doprowadza Wacław Borowy, który — oprócz kompozycyjnych — wydobywa jeszcze szereg mankamentów dra-

---

[6] Najwcześniejsi badacze *Lilli Wenedy*, A. Małecki i S. Tarnowski, ustosunkowywali się do utworu dość krytycznie, nie szczędzili mu surowych uwag.

[7] Dowodem swoistej aneksji utworu przez epokę Maeterlincka i Wyspiańskiego jest np. interpretacja jego kompozycji w duchu poetyki ówczesnej dramaturgii. O. Ortwin pisał w r. 1907 (cyt. z: *„Lilla Weneda" J. Słowackiego*. W: *O Wyspiańskim i dramacie*. Warszawa 1969, s. 415): tragedia „składa się z mozaikowo równoległych, na jedną minorową tonację nastrojonych scen, których osnową i materiałem mimo pozornie toczącej się akcji jest jedna [...] od początku i ta sama sytuacja, nieuchronna, beznadziejna zagłada Wenedów. [...] Sceny nie wysuwają się z siebie mocą logicznego następstwa kolejnych ogniw, ale są wariantami skomponowanymi w jednym zasadniczym motywie, służą za sposobność do wyrażenia w najrozmaitszych tonacjach uczuć z jednego źródła wypływających, którego przedstawicielkami są dwie siostry: ofiarnego, cichego cierpienia i dzikiej, krwawej zemsty". Warto też zwrócić uwagę, iż wiele wydaje się zawdzięczać temu dramatowi *Wesele* — czego w dostateczny sposób nie zaakcentowano dotąd w badaniach nad twórczością Wyspiańskiego (znał on podobno całą *Lillę Wenedę* na pamięć).

[8] M. Janik, Wstęp w: J. Słowacki, *Lilla Weneda*. Wrocław 1948. s. 30. BN I 16. Pierwsze wydanie tragedii w opracowaniu Janika ukazało się w roku 1920.

[9] Kleiner, *op. cit.*, s. 366.

[10] I. Chrzanowski, *Czy „Lilla Weneda" jest arcydziełem dramatu?* W: *Studia i szkice*. T. 2. Kraków 1939, s. 60—93. Po raz pierwszy studium to ukazało się w r. 1924 na łamach „Przeglądu Warszawskiego".

[11] J. Grzelka, *Kompozycja „Lilli Wenedy" Juliusza Słowackiego. Akcja — charaktery — problemy — środki techniczne*. Warszawa 1932. W konkluzji — zastrzeżmy — autor pozostaje jednak przy ocenie bliskiej stanowisku Kleinera.

matu na płaszczyźnie stylistyki, jak też problematyki; w świetle jego uwag jawi się *Lilla Weneda* jako utwór wręcz grafomański, który czcić można co najwyżej „wieńcami żałoby. Ale nie wieńcami życia" [12].

Nieczęsto zdarzają się w historii literatury aż tak diametralnie różne oceny jednego tekstu. Z tego też względu warto fakt ten zaakcentować — by przypomnieć jednocześnie, że wszystkie te sprzeczne wartościowania wyrastają cały czas z odczytywania *Lilli Wenedy* „na serio", tj. w opozycji do *Balladyny*, dzieła najbliższego jej gatunkowo, tematycznie itd. Tymczasem narzucający się badaczom z taką konsekwencją kontekst, jakim jest *Balladyna*, nie musi bynajmniej służyć li tylko ujawnianiu odmienności *Lilli Wenedy* jako kolejnej wersji tragedii romantycznej na temat prehistorycznych dziejów Polski. Odczytanie *Lilli Wenedy* poprzez *Balladynę*, rozpoznanie do końca wszystkich cech, które łączą te utwory — a taką możliwość badawczą konfrontacja obu tekstów przecież również w sobie zawiera — może pozwolić jednocześnie na uzgodnienie owych antagonistycznych ocen, jakie wyłoniły się w dotychczasowych badaniach nad dramatem o Wenedach i Lechitach. Rzecz przy tym warta szczególnej uwagi: posłużenie się takimi metodami interpretowania dzieła nie musi się wcale tłumaczyć jedynie założeniami uprzednio przez badacza przyjętymi.

W poprzedzającym *Balladynę* liście skierowanym do „kochanego poety ruin", Zygmunta Krasińskiego, oprócz danych dotyczących bezpośrednio „nadgoplańskiej tragedii", osoby adresata czy też własnej osoby Słowacki zawarł również i tę — ogólniejszej natury — informację: „*Balladyna* jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta, który ma się nawiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych" [13]. Poeta pisał ten list w lipcu 1839, tj. wówczas, kiedy miał już w myśli plan *Lilli Wenedy* — co podkreśla Kleiner [14]. Wolno zatem sądzić, iż cytowane zdanie w swej ogólnej wymowie — w tym samym stopniu co do *Balladyny* odnosić się ma również i do następnej tragedii, tj. do *Lilli Wenedy*. Z drobnymi jedynie różnicami. Mając w pamięci dedykację do *Balladyny*, więcej, wyraźnie do niej nawiązując, Słowacki wydobędzie potem te różnice w następnym liście dedykacyjnym do Krasińskiego, poprzedzającym z kolei *Lillę Wenedę* [15]. Najgłębszą istotę związku obu dramatów poeta wówczas przemilczy. Ale też jej nie zaprzeczy.

---

[12] W. Borowy, *Uwagi o „Lilli Wenedzie"*. „Wiedza i Życie" 1949, nr 5, s. 455—471. Przedruk w: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1983.

[13] Cyt. z: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. Wyd. 2. T. 4. Wrocław 1953. Tą edycją (tym samym tomem) posługuję się też sięgając do tekstów *Lilli Wenedy* oraz *Grobu Agamemnona*.

[14] Kleiner, *op. cit.*, s. 313. Badacz zwraca uwagę na zawartą w tym liście wzmiankę o „chórach", odsyłającą wyraźnie do *Lilli Wenedy*.

[15] Napisze tam m. in.: „wziąłem pół posągową formę Eurypidesa tragedyi, i [...] na téj nieco marmurowéj podstawie, oprę szersze, bardziéj tęczowe, lecz

Przemilczał ją zresztą również w pierwszym liście do „poety ruin”. W rezultacie właśnie autorowi *Irydiona* przypadło w udziale zadanie wyjaśnienia roli Ariosta w kształtowaniu owego anonsowanego przez Słowackiego „wielkiego poematu z przeszłości Polski” i wyręczył on niejako w realizacji tego zadania samego autora. W szkicu pt. *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, opublikowanym w r. 1841 i poświęconym przedstawieniu miejsca twórcy *W Szwajcarii* i *Anhellego* we współczesnej polskiej poezji, Krasiński zatrzymał się dłużej przy *Balladynie*, którą ocenił bardzo wysoko, i próbując określić istotę jej nowości „na widnokresie polskim”, sformułował tezy, które wydają się w pełni tłumaczyć — w każdym razie z punktu widzenia ówczesnej, romantycznej estetyki, dla nas tu najważniejszej — pojawienie się ariostycznych inspiracji w „nadgoplańskiej tragedii” z okresu panowania króla Popiela. Tamta zamierzchła przeszłość „przechodząc nie zostawiła posągu po sobie”, tj. odpowiednich przekazów literackich. I w tej sytuacji współczesny poeta nie może tworzyć jej obrazu, mitu na serio, a więc tak, jak czynili to niegdyś, w czas stosowny, Homer, piewcy Nibelungów czy Dante. W zadaniu, przed jakim twórca został postawiony, zawiera się „sprzeczność”, która musi się „wyrodzić w ironią”. Sam on bowiem „wskrzesza zapomnianego, a gdy go wskrzesi, czuje, że ma nad nim władzę życia i śmierci bez końca [...]” [16].

Cały swój tok myślenia Krasiński odnosi — powtórzmy — do *Balladyny*. Ale w tym samym stopniu wywód ten dotyczyć może również *Lilli Wenedy*, tragedii z przeszłości także zamierzchłej, bardziej nawet jeszcze odległej niż czasy panowania legendarnego króla Popiela. Sam autor szkicu, kiedy przechodzi następnie do przedstawienia *Lilli Wenedy*, wydaje się już automatycznie przenosić na ten dramat wcześniejsze swoje „genetyczne” ustalenia. Świadczyć może o tym sposób interpretowania przez niego postaci św. Gwalberta.

Najpierw jednak krótkie wyjaśnienie. W szkicu *Kilka słów o Juliu-*

---

mniej fantastyczne niż *Balladyna* tragedie” (w. 82—87). Ma zatem *Lilla Weneda* rożnić się od *Balladyny* przede wszystkim dwiema cechami: większego zakroju tematem, skalą problemów niż te, jakie mogły w sobie zawrzeć dzieje „chłopianki” stającej się polską królową („szersze”) oraz odejściem od ludowej fantastyki baśniowo-balladowej, pozostaniem wyłącznie w kręgu cudowności chrześcijańskiej, sygnalizowanej np. obecnością Matki Boskiej („mniej fantastyczne”). (Metaforycznego epitetu „tęczowe” nie podejmuję się w tym miejscu komentować). Nade wszystko jednak Słowacki mocno podkreśla, iż konsekwentnie postępuje drogą, jaką wytyczyła wcześniej *Balladyna* — i to nawet wbrew oczekiwaniom czytelników: „widzę, że innych widm, innych kolorów, innych potrzeba obrazów. Nie schodzę jednak z mojéj drogi [...]. Jest to [...] dla mnie droga konieczna, ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistemi rzeczami, opadają mi skrzydła, i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć; albo gniewny, jak w owym wierszu o Termopilach, który na końcu księgi umieściłem [...]” (w. 102—111).

[16] Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. W: *Dzieła literackie*. Opracował P. Hertz. T. 3. Warszawa 1973, s. 258—259.

szu Słowackim określona zostaje nie tylko ogólna postawa, jaką przyszło zająć autorowi *Balladyny* wobec „majestatu nadgoplańskiego". Krasiński przedstawia tutaj również płynące z przyjęcia tej postawy konsekwencje podstawowe dla sposobu konstruowania świata przedstawionego całej tragedii. Na pierwszą z nich wskazuje w słowach:

> Humor, czyli ciągła mieszanina tragiczności i komiczności, wystąpić [...] musi jako siła tworząca.

Druga dotyczy tego, co z obrazu Popiela, z czasów mu współczesnych „się wymknęło, bo się wymknęło i temu nie poradzim" — to właśnie

> musi wewnętrznie stanąć przy jego boku w widomej formie, tak jak w historii następnie uwidomiało się, ale nie w poetyckiej, jedno w ludzkiej, rzeczywistej — instytucji i wypadków [17].

Znaczy to, iż w tragediowym obrazie „czasów pierwiastkowych" zawarte odtąd będą jednocześnie ich „ciągi dalsze", aż po współczesność poety. Mówiąc zaś jeszcze krócej: postaci, całe sytuacje i wypadki w utworze podlegają regułom ujęć alegorycznych, symbolicznych, modelowych itd.

I tak właśnie Krasiński interpretuje potem *Balladynę*. Zgodnie ze sformułowanymi przez siebie zasadami konstrukcyjnymi dramatu, zwłaszcza z drugą, w postaci Kirkora odnajduje on obraz „wiecznego szlachcica", postawę głównej bohaterki wiąże z historią Maryny Mniszchówny, a o Grabcu pisze:

> Któż [w nim] nie pozna karczmy polskiej, żywej, chodzącej po świecie pod ludzką postacią? [18]

Interpretacja ta — warto podkreślić — nie rozmija się z intencjami samego Słowackiego, który w rozmowie z Sewerynem Goszczyńskim cel *Balladyny* (i następnych sześciu planowanych w tym stylu dramatów) określił następująco:

> wyprowadzić na scenę w samym ich zawiązku wszystkie żywioły, które złożyły charakter polskiego narodu, które są duchem jego bytu [19].

Inna jest tylko perspektywa, z jakiej obaj poeci ujmują rzeczywistość dzieła, sam jednak sposób jego rozumienia okazuje się taki sam. Podobnie — dodajmy jeszcze — interpretował później będzie *Balladynę* Cyprian Norwid [20].

---

[17] *Ibidem*, s. 259.

[18] *Ibidem*, s. 260.

[19] Rozmowę tę relacjonuje list S. Goszczyńskiego do L. Siemieńskiego z 9 lipca 1839 (cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*. Zebrali i opracowali A. Ciemnoczołowski, K. Pecold, B. Zakrzewski. Wrocław 1963, s. 80). Miał w niej Słowacki mówić o *Balladynie* jako o „jednym z siedmiu dramatów, które złożą jedną całość, jedną epopeję dramatyczną".

[20] C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. W sześciu publicznych posiedzeniach. Z dodatkiem rozbioru „Balladyny"*. Paryż 1861.

Powróćmy jednak do Krasińskiego. Tak samo właśnie jak *Balladynę* odczytuje on potem również *Lillę Wenedę*, dokładniej: postać św. Gwalberta, w której odnajduje — posłużmy się słowami poświęconymi „nadgoplańskiej tragedii" — te „wszystkie wady i błędy, zawarte w nierozpoznawalnej jeszcze i nie rozwiniętej jeszcze postaci [...] przed dziesięciu wieki [21], a ciągiem tych wieków rozwinięte i dziś przeświadczone o sobie samych" [22]. Wedle Krasińskiego św. Gwalbert nie jest bowiem podobny „żadnym prawem do owych olbrzymów ducha, co w pierwszych wiekach Kościoła tak samo po borach Germanii i Słowiańszczyzny rwali się za pasy z wiarami dzikich plemion". O „biskupie" tym mówi: „naszym zdaniem podobny do mnicha dzisiejszego [...]" [23].

Krasiński w szkicu *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* wyjaśnił i przedstawił bliżej rolę patronatu Ariosta w *Balladynie*, pośrednio zaś i „częściowo" — również w *Lilli Wenedzie*. Wykazał jednocześnie nieuchronność — w każdym razie z punktu widzenia estetyki romantyzmu — przyjęcia tego patronatu w obu dramatach. Słowacki mianując się w przedmowie do *Balladyny* twórcą „wielkiego poematu w rodzaju Ariosta" sam na ów patronat wskazał — w końcu także i w wypadku *Lilli Wenedy*. Najwyższa zatem chyba pora, aby zawierzyć autorowi oraz najwrażliwszemu w czasach mu współczesnych komentatorowi jego twórczości — i wywołać obraz *Lilli Wenedy* wychodzącej na świat — tak samo jak *Balladyna* — z „ariostycznym uśmiechem na twarzy". Przywołać obraz *Lilli Wenedy* jako dramatu ironicznego, w którym autor — według formuły Wiktora Weintrauba tłumaczącej epitet „ariostyczny" — „igra swoim tworzywem, traktując je z dystansu, z ironią, i takiej też postawy oczekuje od swego czytelnika (czy widza)" [24].

Lillę Wenedę, tak jak wcześniej *Balladynę*, wyposażył Słowacki w dodatkowe, specjalne teksty, które ujmują dramaty w kompozycyjną ramę i dookreślają ostateczne intencje twórcy; odtąd też tekstów tych nie wolno pominąć w interpretowaniu żadnego z tych dramatów [25]. W *Balladynie* najpierw list dedykacyjny do „kochanego poety ruin", a potem

---

[21] Odnosząc teraz te słowa do *Lilli Wenedy*, trzeba by dodać do tego rachunku jeszcze „nieco" czasu, a nawet parę wieków, gdyż — jak pisze J. Maślanka (*Literatura a dzieje bajeczne*. Warszawa 1984, s. 183) — „przybycie Lecha na tereny nadgoplańskie [...] miało się wydarzyć w VI wieku".

[22] Krasiński, *op. cit.*, s. 259.

[23] *Ibidem*, s. 261.

[24] W. Weintraub, *„Balladyna", czyli „zabawa w Szekspira"*. „Pamiętnik Literacki" 1970, nr 4. Przedruk w: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977.

[25] Co uwidacznia doskonale przykład *Balladyny*. Długo w rezultacie przyszło czekać na pełne odsłonięcie przez badaczy „istoty" tej tragedii. Największy udział w przybliżeniu „ariostyczności" *Balladyny* miały niewątpliwie dwa studia: K. Górskiego (*Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2) oraz Weintrauba (*op. cit.*). Niniejszy artykuł wiele obu tym pracom zawdzięcza.

Epilog wydobywały przede wszystkim osobliwość świata dramatycznego w płaszczyźnie estetycznej („ariostyczność", „teatr w teatrze" itd.). Natomiast w *Lilli Wenedzie* chodzi już głównie o znaczenie, sens ideowy demonstrowanych tu postaci, sytuacji, wypadków itd. Zarówno *List drugi. Do autora „Irydiona"*, jak i *Grób Agamemnona*, dołączony przez Słowackiego do pierwszego wydania tragedii (1840), umieszczony według słów dedykacji „na końcu księgi [...] niby chór ostatni, śpiewany przez poetę" [26] — oba te teksty zwracają głównie uwagę na inne niż literalne, na aluzyjne i symboliczne sensy świata przedstawionego *Lilli Wenedy*. Na jego naddane, „głębsze", nie wprost formułowane znaczenia.

List dedykacyjny dołączony do *Lilli Wenedy* kieruje przede wszystkim uwagę na sprawę listopadowej klęski. Kiedy np. czytamy w nim o „słowie świętego starca", które „miecz Rolandowy wyprzedził", pozostajemy na płaszczyźnie streszczanej tragediowej fabuły, konkretnie: prezentacji ostatniej bitwy między Wenedami a Lechitami. Ale drugi człon tego zdania: „i jeszcze lud jeden kona z wiarą okropną rozpaczy w przyszłość i zemstę" — sytuuje nas już na terenie pozafabularnej rzeczywistości roku 1831. Wskazuje na to m. in. ów przysłówek „jeszcze", czyniący z ostatniego boju Wenedów swoistą prefigurację, metaforę wydarzeń wojennych powstania listopadowego [27].

Inny przykład, z wręcz już jednoznacznym adresem personalnym, to zawarty w dedykacji obraz Lelum-Polelum:

> Oto jest [...] wódz mający dwie dusze i dwa ciała; nieszczęście narodu; przeznaczenie, dowodzące potępionemu przez Boga ludowi... Wódz z dwojakiém i nie śmiesznem już więcej nazwiskiem [...]. [w. 23—28]

---

[26] Warto zaznaczyć, że według pierwotnych zamierzeń autora *Grób Agamemnona* znaleźć się miał w ramach listu dedykacyjnego do Krasińskiego.

[27] Na związek *Lilli Wenedy* z powstaniem listopadowym zwracano uwagę w badaniach nad twórczością Słowackiego już od dawna, zwłaszcza od czasu opublikowania na łamach „Życia" (1911, nr 27—28) rozprawy Maurera ujmującej *Grób Agamemnona* jako „piąty chór" tragedii, *Lillę Wenedę* zaś jako drugą część zamierzonej przez autora *Kordiana* trylogii. Kleiner (*op. cit.*, s. 325—326) pisał m. in.: „powstanie listopadowe nie wyraziło się, jak dotąd, w żadnym wielkim poemacie. Nie były nim ani *Dziady*, ani *Kordian*, ani *Anhelli*; *Irydion* nawet nie był jeszcze tym poematem [...]. Lukę wypełniła teraz wielka tragedia narodu ginącego w boju rozpacznym". *Lillę Wenedę* jako alegorię powstania listopadowego interpretowali potem Janik (*op. cit.*) i Grzelka (*op. cit.*). Najszerzej zaś ten problem rozwinął Chrzanowski (*op. cit.*, s. 75—76), który stwierdził wręcz, iż „w tworzeniu się wizji artystycznej *Lilli Wenedy* daleko większy miała udział myśl o wydarzeniach wojennych lat 1830/31 aniżeli myśli o formowaniu się państwa polskiego". W związku z tym twierdzeniem dokonał on w układzie tragedii aż tak jednoznacznych podziałów, jak następujący: „Prolog [...], dwa pierwsze akty i akt trzeci [...] do sceny czwartej włącznie — to obraz symboliczny Polski po upadku powstania kościuszkowskiego, obraz pierwszych lat niewoli. [...] Od sceny piątej aktu czwartego zaczyna się w tragedii symbolika powstania listopadowego". W niniejszej pracy idziemy przede wszystkim tropem Chrzanowskiego — dążąc tylko do ściślejszego związania tej „współczesnej" interpretacji *Lilli Wenedy* z literą tekstu.

Znamienny wydaje się i ton krytyczny, przenikający ten opis, a niezupełnie zgodny z nacechowaniem emocjonalnym braci Lilli Wenedy w dramacie; i eksplikacja roli wodza w wydarzeniach wojennych, przypisanie mu roli większej aniżeli ta, jaka faktycznie później przypadła w udziale synom Derwida; i owe ekspresyjne załamanie myśli w środku zdania, graficznie sygnowane wielokropkiem; wreszcie w ukształtowaniu słownym końcowego zdania wyraźna aluzja do kwestii diabłów stwarzających w scenie *Przygotowania* w *Kordianie* przywódców przyszłego powstania Polaków. Wszystko to razem nakazuje myśleć o „dwugłowym wodzu" powstania listopadowego: Michale Radziwille i Józefie Chłopickim. O postawie, jaką nominalny wódz i faktyczny dowódca zajęli wobec działań wojennych z Rosją na przełomie lat 1830—1831 [28]. Powstaje obraz powstańczych wodzów podobny do tego, jaki stworzy potem Stanisław Wyspiański w *Warszawiance*.

Wreszcie trzeci przykład to zamieszczony w *Liście drugim* komentarz do postaci Lecha:

> kontusz mu włożyć i buty czerwone, gdy wróci z piorunowéj walki [...]. Kontusz mu włożyć i żupan, niechaj panuje — bez jutra. [w. 50—52]

Słowa te każą widzieć w przywódcy Lechitów reprezentanta polskiej szlachty w powstaniu listopadowym, nosiciela wszystkich tych cech „szlachetczyzny", które, zdaniem Słowackiego, przesądziły o klęsce zrywu — mimo iż akurat Lech i jego naród [29] odnoszą w dramacie zwycięstwo.

Zaistniała pewna sprzeczność. Ale bo też pełną wykładnię tej postaci przynosi dopiero *Grób Agamemnona*. W liście dedykacyjnym Lech uzyskuje mianowicie takie same rysy, jakie później, właśnie w tym wierszu, zostaną zanegowane poprzez opis Leonidasa poległego w obozie termopilskim:

> Na Termopilach, bez złotego pasa,
> Bez czerwonego leży trup kontusza:
> Ale jest nagi trup Leonidasa,
> (w. 85—87)

Grób Agamemnona każe czytać *Lillę Wenedę* jako dramat o powstaniu listopadowym. Ale jednocześnie — wyraźniej niż list *Do autora „Irydiona"* — wydobywa też i inne, szersze sensy całego dramatu. „Gniewny poemat" kieruje mianowicie uwagę w stronę zawartego zarazem w *Lilli Wenedzie* komentarza do obrazu listopadowej klęski. Ko-

---

[28] Zob. Chrzanowski, *op. cit.*, s. 76.

[29] W dramacie Ślaz wprost nazywa Lechitów szlachcicami:

> A teraz pójdę [...] do Lecha;
> I będę, jakbym przywędrował z Lechem,
> Służyć u Lecha i zwać się ślachcicem.
> (akt III, sc. 1, w. 80—83)

mentarza genetycznego oraz oceniającego. W jego świetle klęska ta jawi się ostatecznie jako *exemplum* ogólniejszych prawidłowości polskich dziejów.

Fragment *Grobu Agamemnona*, tak często przy różnych okazjach cytowany, zaczynający się od słów:

O! Polsko! póki ty duszę anielską
Będziesz więziła w czerepie rubasznym;
Póty kat będzie rąbał twoje cielsko,
(w. 91—97)

— wydobywa wpisaną w tok zdarzeniowy *Lilli Wenedy* historię kształtowania się tych dwu antagonistycznych czynników: „duszy anielskiej" i „czerepu rubasznego", określających — zdaniem Słowackiego — charakter narodowy Polaków i w związku z tym stanowiących później, m. in. w powstaniu listopadowym, o losie Polski. Kształtowania się wskutek przemieszania pierwiastków przynależnych Wenedom i Lechitom, którzy starli się ze sobą nad brzegami Gopła. Kształtowania się jednoczesnego z powstawaniem na tych ziemiach — w wyniku podboju Wenedów przez Lechitów — polskiego narodu [30]. Chociaż w świetle finału dramatu Wenedowie jawić się mają jako naród całkowicie „wybity"... [31] Ponadto demonstrowany w dramacie udział stron walczących w tworzeniu tych antagonistycznych komponentów polskiego charakteru narodowego nie przebiega bynajmniej po prostej linii opozycji Wenedowie—Lechici.

Pokonanej w powstaniu listopadowym Polsce autor *Grobu Agamemnona* wyrzuca dawne winy, m. in. w słowach: „Pawiem narodów byłaś [...]" (w. 110) — myśląc o zgubnej megalomanii Polaków, która najmocniejszy swój wyraz znalazła w mesjanizmie polskim: rodzącym się już u schyłku baroku, w kręgu ideologii sarmackiej. Motyw pawia przywołany tu jest w znaczeniu symbolicznym, a raczej alegorycznym, do dziś żywym w potocznej praktyce językowej. Ale nie tylko stamtąd dotarł on do termopilskiego poematu. Motyw ten w znamienny sposób koresponduje ze wskazaną w tekście tragedii aż trzykrotnie, z dużą konsekwencją, właściwością narodu Wenedów. Najpierw Lech w rozmowie z Gwinoną, przedstawiając siły nieprzyjaciela, wymienia i opisuje m. in.

[...] Mazonów lekkie pokolenie,
Co głowy jako szczygły ubierają

[30] Problem etnogenezy narodu polskiego, jako „wprost" wpisany w *Lillę Wenedę*, od samego początku stał się przedmiotem komentarzy badaczy. Najważniejsze do tej pory studia na ten temat ogłosili S. T u r o w s k i (*Geneza narodu w „Lilli Wenedzie"*. „Pamiętnik Literacki" 1909) oraz ostatnio M a ś l a n k a (*op. cit.*, zwłaszcza s. 183—210).

[31] Przeciw sądowi o totalnej zagładzie narodu Wenedów w dramacie wypowiadają się tylko T u r o w s k i (*op. cit.*, s. 187) i E. S a w r y m o w i c z (wstęp w: J. S ł o w a c k i, *Lilla Weneda*. Wrocław 1954, s. 26). Inna rzecz, iż Roza Weneda obiecywała zrodzić mściciela z „rycerzy popiołów".

W czerwoną krasę i pomiędzy hełmy
Migocące się niosą pióra pawie;
(akt IV, sc. 3, w. 171—174)

Potem zaś w didaskaliach do sceny 4 aktu IV czytamy, że wchodzący do groty Rozy Wenedy wodzowie „Jedni na hełmach turze, drudzy jelenie mają rogi, u innych tylko pióro pawie [...]”. Wreszcie do któregoś z tych wodzów wieszczka zwraca się następująco:

Ty, co nosisz złote piórko pawie
Migocące od pierwszych błyskawic,
(w. 502—503)

To przywary Wenedów, te, które doprowadziły ich do klęski, określają istotę obrazowanego w dramacie „czerepu rubasznego”. Wespół jednak z odpowiednimi cechami Lechitów. Z demonstrowaną tutaj jednocześnie w toku rozwoju wydarzeń np. typowo „szlachecką” postawą Lecha, który działa opieszale: woła „Na koń! na koń! / Ufundujemy na trupach królestwo” (akt I, sc. 1, w. 36—37) — i w żadnym z czterech kolejnych aktów nie wyrusza na pole walki. Działa poza tym pod wpływem specjalnym impulsów: przystępuje do boju dopiero wtedy, kiedy jego syn zostaje wzięty do niewoli. Z kolei walory Lechitów-zwycięzców składają się obok pierwiastka wenedyjskiego (to o Wenedach Lech mówi te znamienne słowa: „W ludziach anielstwa tyle”, akt IV, sc. 3, w. 393) na tworzony w dramacie obraz „duszy anielskiej” Polaków. Zaznaczmy od razu: w ten „mozolny” sposób Słowacki tworzy drugą w naszym romantyzmie, „dychotomiczną” koncepcję polskiego charakteru narodowego — konkurencyjną wobec „sielankowej” propozycji Kazimierza Brodzińskiego, przyjętej potem przez Mickiewicza w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

W *Lilli Wenedzie* co rusz dochodzi — pokazują to przedstawione wyżej przykłady — do jakichś niezborności czy też komplikacji między zawartym w liście *Do autora „Irydiona”* oraz w *Grobie Agamemnona* ideowym programem odbioru dramatu a jego tokiem fabularnym, pomieszczonym w nim obrazem działających osób itd. Inaczej jednak stać się nie mogło. Demonstrowanemu przez siebie ciągowi zdarzeniowemu Słowacki narzucił — właśnie w tych dwu tekstach „dodatkowych” — tak szerokie i złożone zarazem perspektywy znaczeniowe, iż fabuła wenedyjskiej tragedii nie była w stanie wszystkich ich ogarnąć. Mówiąc zaś dokładniej, nie tyle ogarnąć, co opanować.

Więcej. Od tego momentu dwa podstawowe w dramacie toki zdarzeniowe: upadku narodu Wenedów oraz poświęcenia się Lilli Wenedy, zaczynają się wikłać w rozliczne niekonsekwencje, sprzeczności; dochodzi do załamania logiki akcji dramatycznej, powstają niezborności w kreowaniu *dramatis personarum* itd. Fakty te badacze *Lilli Wenedy* od dawna już ujawniali i demonstrowali (wspominaliśmy o tym na samym po-

czątku tego wywodu). Przedstawiali je jako „błędy” i „wady” utworu. I różnie się do tych zgłaszanych przez siebie „uchybień” ustosunkowywali.

Juliusz Kleiner, odkrywając np. sprzeczności w konstruowaniu postaci Rozy Wenedy i osnutej wokół jej osoby akcji dramatycznej, próbował sprzecznościom tym... zaprzeczyć. Rozróżnił mianowicie w sposobie istnienia bohaterki dwie „natury”, w jej działaniu zaś — paralelnie momenty „wieszczego natchnienia”, kiedy „jest ona nieomylna i realizuje przeznaczenie”, oraz chwile, w których staje się „zwykłym człowiekiem”. W tym drugim wypadku „wiedza wróżki nie usuwa [...] naturalnych momentów niewiedzy” — wyjaśniał. Dlatego — tłumaczył dalej — może ona chwilowo, nie będąc w stanie natchnienia, uwierzyć kłamstwu Ślaza i na nieszczęście Wenedów zabić Lechona; dlatego może pragnąć, „by Lilla poszła po harfę [...]” itd. [32] Cały problem zawiera się jednak w tym, iż Roza Weneda — jak zauważył Wacław Borowy — „się w tej różnicy nie orientuje i nie dopuszcza pomyłki” [33]. Przedstawiona przez Kleinera wykładnia interpretacyjna postaci okazuje się nadto zawiła — i nie tłumaczy się wcale literą tekstu.

Ignacy Chrzanowski z kolei odsłaniane przez siebie raz po raz rozmaite niezborności fabularne i charakterologiczne w *Lilli Wenedzie* puentował słowami: „Ale mniejsza o to” bądź „I to jest znowu tajemnicą Słowackiego” [34]. Nie próbował ich negować jak Kleiner, ale też i nie dociekał ich głębszej przyczyny [35]. Nie bronił on bowiem, tak jak ten ostatni, „za wszelką cenę” dramatu, interesowała go przede wszystkim wpisana weń poezja, zawarty w tragedii dokument przeżyć lirycznych twórcy.

Wreszcie Wacław Borowy, któremu tekst ten nie dostarczał prawie żadnych przeżyć estetycznych, jeśli nie liczyć czytania go jako „smutnej baśni o dobrym a nieszczęśliwym dziecku” czy jako „ponurej poezji niewoli”, wszelkie nieścisłości, niekonsekwencje i nielogiczności w *Lilli Wenedzie* eksponował — chciałoby się powiedzieć — z wielką premedytacją. Budował obraz „chybionego dzieła [...] wielkiego poety” [36]. I realizacja tego zadania zajmowała go już bez reszty.

W toku fabularnym *Lilli Wenedy* istnieją rozmaite „pęknięcia” — i nie ma sensu im przeczyć. Nie trzeba też odsyłać pragnących dociec ich przyczyny do „tajemnicy Słowackiego” (którą on zabrał ze sobą do grobu — jak można by uzupełnić, uciekając się do potocznego powiedze-

---

[32] K l e i n e r, *op. cit.*, s. 338.

[33] B o r o w y, *op. cit.*, s. 462.

[34] C h r z a n o w s k i, *op. cit.*, s. 64 n.

[35] Chociaż wskazał, iż wiążą się one ze „współczesnym”, alegorycznym planem utworu.

[36] B o r o w y, *op. cit.*, s. 471.

nia — myśl określającą tę postawę). Jest pęknięć tych w dramacie bardzo wiele, ale nie stanowią one bynajmniej emanacji „chybionego dzieła". Są konsekwencją i wyrazem przyjęcia przez autora patronatu Ariosta, wyznacznikiem postawy ironii zawartej w wenedyjskiej tragedii. I jeżeli w ironii zawiera się „piękno samowoli" — jak twierdził Schelling [37] — to stosunek, jaki teraz objawia twórca *Lilli Wenedy* wobec akcji dramatycznej i jej bohaterów, uznać można za ironiczny *par excellence*. Tym bardziej iż stosunek ten okazuje się w końcu nie tylko świadomy, ale w pełnym tego słowa znaczeniu celowy, co znaczy też: odpowiednio umotywowany.

Istnienie w obrębie akcji dramatycznej i w ogóle w toku fabularnym dzieła rozmaitych pęknięć w ostatecznej konsekwencji prowadzi do tego, że akcja traci wartość samoistną. Jako ciąg zdarzeniowo-sytuacyjny, ciąg o charakterze kauzalnym oraz teleologicznym, nie przyciąga ona odtąd uwagi samym swoim rozwojem, dynamiką, napięciami emocjonalnymi, ewolucją postaci itd. Otóż w *Lilli Wenedzie* ta właściwość akcji dramatycznej okazuje się założona, zaplanowana od samego początku. Od momentu wprowadzenia przez Słowackiego do tragedii — *Prologu*. *Prologu*, w którym uprzednio — tak samo jak w argumencie poprzedzającym ongiś średniowieczne misteria i moralitety — Roza Weneda przedstawia w swym profetycznym akcie wieszczki całą akcję dramatu, w każdym razie w tych najważniejszych, węzłowych jej punktach, które dotyczą dziejów upadku narodu Wenedów. Akcję od przegranej pierwszej bitwy po następną, za trzy dni mającą się odbyć, w której — jak mówi Roza:

Pół rycerzy od piorunów zginie, pół od miecza.
Wódz dwie głowy mieć będzie, jedna człowiecza,
[. . . . .]
Ja ostatnia zostanę żywa;
[. . . . .]
I zakocham się w rycerzy popiołach,
I popioły mnie zapłodnią,
(w. 137—143)

W *Prologu* ponadto przedstawiony zostaje również zamiar Lilli Wenedy: „Ja braci moich, ojca mego zbawię" (w. 67) — i przepowiedziana przez wieszczkę śmierć Lilli.

Słowacki przekreśla jakby całą dotychczasową tradycję dramatu europejskiego, starożytnego i nowożytnego, który po każdym ze swoich dwukrotnych „narodzin" rozwijał się w kierunku doskonalenia i w ogóle autonomizowania intrygi, przyciągania uwagi teatralnych widzów samą intrygą — i sięga do tych najstarszych form dramatu, zarówno antycznych, jak i średniowiecznych, w których operowano znanymi wszystkim mitami. I w których w związku z tym najważniejsza była nie fabuła, ale

[37] Cyt. za: Maślanka, *op. cit.*, s. 177.

sposób jej ujęcia. Pomijając zaś aż tak szerokie perspektywy, powiedzieć można, iż *Prolog* w *Lilli Wenedzie* odwraca uwagę od akcji dramatycznej „samej w sobie" i przygotowuje doskonały grunt do dostrzeżenia z kolei — z jednej strony — ironicznej „samowoli" w traktowaniu przez autora wprowadzonych uprzednio, kolejnych motywów fabularnych. Z drugiej — ich osobliwej proweniencji, ujawniającej się, za sprawą tego wcześniejszego zaanonsowania, w sposób szczególnie wyrazisty.

Materia fabularna staje się w *Lilli Wenedzie* przedmiotem ironicznej gry, swoistych manipulacji dramaturga, krótko: traktowana jest z dystansu jako materia od samego początku zdradzająca swą ideową wtórność. Jakie są bowiem materii tej najgłębsze źródła? W ostatecznej instancji okazuje się ona wywodzić z owych „przeklętych problemów" polskiego romantyzmu, różnie w tamtym czasie fabularyzowanych, ale każdorazowo zawęźlających się w takich hasłach problemowych, jak rozpacz, cierpienie, zemsta, podstęp, ofiara, przyszłość, królobójstwo itd. Zwróćmy uwagę: tymi właśnie hasłami (w każdym razie: częścią ich, tą „najważniejszą" w końcu) Słowacki puentuje często w liście dedykacyjnym do Krasińskiego demonstrowane tutaj przez siebie kolejne wątki fabularne, postawy bohaterów itd., występujące potem w dramacie. Czytamy w dedykacji np.:

> Śpiew dwunastu harf rozlega się nad ludem umarłym i wbiega w puste, szumiące lasy sosnowe, wołać nowych na z e m s t ę rycerzy. [w. 10—22]

Albo:

> Oto wróżka, która zabrania harfiarzom r o z p a c z y, a jednym strasznym i m ś c i w y m czynem zajęta. [w. 30—31]

W innym miejscu:

> i jeszcze lud jeden kona z wiarą okropną r o z p a c z y w p r z y s z ł o ś ć i z e m s t ę. [w. 46—47]

Wreszcie:

> na tém samém miejscu odbywała się okropna jakaś o f i a r a [...] [w. 130—131] [38].

Z kolei fakt pozostawania Słowackiego w kręgu literackich skojarzeń wprost już wydobywają towarzyszące tym hasłom bezpośrednie nawiązania autora listu do dzieł Krasińskiego.

> Obudź się! obudź, rzymski w złotéj zbroi, z ognistym pancerzem rycerzu! Nowe mary stoją przed tobą [...]. [w. 13—14]

— to przywołanie *Irydiona*, dramatu, w którym idea zemsty narodowej przedstawiona została wręcz w jej najczystszej postaci. Pytanie: „Cóż, mój Galilejczyku?" (w. 47), zamykające zdanie o owym „ludzie" konają-

---

[38] Wszystkie podkreślenia w powyższych cytatach z listu dedykacyjnego pochodzą od autora artykułu.

cym „z wiarą [...] rozpaczy w przyszłość i zemstę", odsyła natomiast do *Nie-Boskiej komedii* z jej „cudownym" finałem, głoszącym zwycięstwo Chrystusa, zwycięstwo nad Pankracym, ale i nad ludem, który powstał w rozpaczy — i znowu w imię zemsty oraz przyszłości; odgraniczenie wątków narodowych od aspektów społecznych demonstrowanych w dramacie wypadków — zaznaczmy to — nie było w tamtym czasie tak bardzo istotne, nawet dla samego Krasińskiego [39].

Rozpacz, zemsta, przyszłość narodu — to motywy ideowe istotne dla literatury romantycznej co najmniej od czasu powstania *Konrada Wallenroda*. W ich rozwijaniu miał również swój udział Słowacki, przede wszystkim jako autor *Lambra* i *Kordiana*. A potem, dokładniej: już od okresu napisania *Balladyny*, poeta osiągnął dystans wobec własnej twórczości, jak też wobec całej współczesnej mu literatury, jej idei i konwencji, a raczej mitów, stereotypów itd. W *Balladynie* podjął on grę z romantyczną balladomanią, romantycznym kultem Szekspira [40], konwencjami romantycznego teatru [41], romantycznymi poetyzacjami przeszłości podaniowej, romantyczną afirmacją ludu itd. Teraz, w *Lilli Wenedzie*, grę tę kontynuuje i przenosi ją już w całości na najważniejszy dla epoki, najwyższy wówczas w ogóle w hierarchii problemów — krąg spraw związanych z problematyką walki narodowowyzwoleńczej.

Roza Weneda jest w dramacie uosobieniem idei zemsty, żyje przede wszystkim zemstą. Tak samo zresztą jak cały naród Wenedów, o którym ponadto można jeszcze powiedzieć, że jednocześnie — cierpi i rozpacza. Właśnie cierpienie i rozpacz Wenedów stanowią najpodatniejszy grunt dla żądzy zemsty, jej rozwoju, intensyfikacji itd. W tekście tragedii najwyraźniej i najdobitniej całą tę prawdę o Wenedach wydobywa Ślaz, kiedy podejmuje decyzję przejścia od Lechitów do obozu wenedyjskiego. Warto zacytować dłuższy fragment jego wypowiedzi, w którym równie ważny jest opis postawy Wenedów, jak przykłady oraz komentarz, jakim Ślaz ten opis podpiera:

> Pan Ślaz niech rusza prosto do Wenedów —
> W jakim kolorze? — w kolorze Wenedów —
> Jako szpieg? — a fuj! — nie szpieg lecz nowiniarz,
> Zemsty nowiniarz, blekotnik nowiniarz;
> Człowiek ognistej mowy, krwawych zębów,
> I czerwonego języka — więc *ergo*
> Gdy zapytają: czy widziałeś Lecha?
> Widziałem — A co robi? — Gdym go widział,
> To jadł Weneda z solą. — A Gwinona? —
> Gwinona we krwi się dziatek kąpała. —
> A cóż się stało z naszym starym królem? —

[39] Napisze on *Nie-Boską komedię* jako odpowiedź na powstanie listopadowe.
[40] Co właśnie pokazał Weintraub (*op. cit.*).
[41] Próbowałem przedstawić to w książce *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego* (w druku w Państwowym Wydawnictwie Naukowym).

A ja pokażę tak, język wywalę
I zamknę oczy: wasz król *est finitus*. —
A jego córka? — A ja łzy jak z wiadra
Popuszczę na to i nic nie odpowiem,
Albo odpowiem jakie nowe kłamstwo,
Takie żałośne kłamstwo, że uwierzą
I jeść mi dadzą — za to, żem się s p ł a k a ł.
(akt IV, sc. 2, w. 115—132, podkreśl. J. S.)

„Barwa" Wenedów to zemsta, przeciwników swoich chcą widzieć jako notorycznych zbrodniarzy, siebie — jako niewinne ofiary ich zbrodni. A najbardziej spragnieni są współczucia. Uwierzą odtąd w każde, najbardziej nawet fantastyczne kłamstwo — jeżeli tylko potwierdzi ono ich wyobrażenia o wrogu i sobie. Ślazowi uwierzyli. Jest to bodajże najlepszy dowód na słuszność tego rozpoznania, nie tylko w tej jednostkowej, kpiąco-karykaturalnej perspektywie. Słuszność w skali całego w ogóle dramatu. Taki zaś obraz wenedyjskiego narodu okazuje się zbudowany, w podstawowych swoich zrębach, z motywów ideowych — inaczej tylko fabularyzowanych — *Konrada Wallenroda*, III części *Dziadów*...

Idźmy dalej tym tropem. Partia dramatu obrazująca walkę Lilli Wenedy o życie ojca, w której Derwidowej córce przychodzi uciekać się do przebiegłości i podstępu [42], przypomina znowu — w podstawowych schemacie swojego przebiegu — główne motywy ideowe *Konrada Wallenroda*, inaczej tylko fabularyzowane.

Pójdźmy jeszcze dalej. Lilli Wenedzie, podejmującej walkę o życie ojca, św. Gwalbert doradza złożenie ślubu czystości i ofiarowanie się Matce Boskiej. Z kolei w pierwszych starciach Wenedów z Lechitami widzi on początek nadchodzącego odkupienia („Narody będą wkrótce okupione", akt I, sc. 2, w. 55). Czas zaś ostatecznego boju dwu narodów, w którym Wenedzi ponoszą całkowitą klęskę, nazywa już wprost „odkupienia nocą" (akt V, sc. 6, w. 270) [43]. Śmierć, ofiara, odkupienie — to przecież podstawowe motywy *Widzenia księdza Piotra* z *Dziadów* części III czy *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

By nie pozostawać jednak tylko w kręgu twórczości Mickiewicza. Scena znęcania się dzieci Lecha nad cierpiącym Derwidem z poduszczenia Gwinony przedstawiona zostaje królowi Lechitów przez Lillę Wenedę w słowach następujących:

---

[42] Już w *Prologu*, w momencie podejmowania decyzji o podjęciu walki o życie ojca i braci, mówiła ona wprost do Rozy Wenedy oraz Harfiarzy:

[...] wy mi, [...] błogosławcie,
Ale nie proście Boga o nic dla mnie
Tylko o rozum i przebiegłe serce,
(w. 70—72)

[43] Ponadto „światłem wieku" — według słów Ślaza, przypominającego sobie nauki swojego dawnego pana (akt. V, sc. 3, w. 9).

O! idź, ty, Lechu, i skarz tę kobiétę!
Ona ci psuje, Lechu, twoje dziatki;
Z tych dziatek będą potém królobójce,
(akt II, sc. 2, w. 150—152)

Królobójcą chciał być Kordian. Królobójstwo to podstawowy problem, z jakim zmagał się w *Kordianie* sam Słowacki. Ujmował on wówczas ten problem m. in. z perspektywy rycerskich tradycji polskiego narodu. I w *Lillii Wenedzie* pojawia się również ta perspektywa. Lechici przedstawiani są tutaj bowiem przede wszystkim jako rycerze. Dlatego właśnie Ślaz — który do Wenedów udał się jako „zemsty nowiniarz" — do ich obozu wybrał się wcześniej w zbroi Salmona, jako rycerz [44].

Można by wskazać więcej tekstów romantycznych, ich wątków myślowych, pojedynczych motywów fabularnych, charakterologicznych itd., do których nawiązuje *Lilla Weneda*. Wystarczy jednak przywołanie całej prawie, najważniejszej z punktu widzenia problematyki narodowej, twórczości Mickiewicza, a prócz tego *Kordiana*. Ponadto list dedykacyjny bardzo wyraźnie kieruje uwagę czytelnika na dwa, jedyne w całości ukończone, dramaty Krasińskiego. Spróbujmy odpowiedzieć teraz na pytania: jak Słowacki uruchamia cały ten „gotowy" materiał? Jakimi sposobami to czyni?

Zemsta, rozpacz, odkupienie itd. otrzymywały każdorazowo pod piórem Mickiewicza dokładne i pogłębione motywacje. Przede wszystkim w obrazach ogromu potęgi przeciwnika — i niewinności cierpienia stającego się udziałem polskiego narodu. W *Lilli Wenedzie* tego rodzaju uzasadnień brak, brak w ogóle uzasadnień. A jeżeli są, to odwrócone, dość przewrotne bądź w prowokujący sposób uproszczone.

Z obu walczących ze sobą narodów potężniejsi są właściwie... pokonani, tj. Wenedzi. Po ich stronie jest zdecydowana przewaga militarna, której Lechici przeciwstawić mogą niewielką liczbę rycerzy. Dlatego też bronią tych ostatnich staje się m. in. przemyślność w walce. Lech znający przepowiednię Rozy Wenedy odpowiada Gwinonie, zarzucającej mu tchórzostwo:

Z rycerzy garstką mam wstąpić w mrowisko?
Ja, co te ludy chcę wyciąć do szczętu?
Nie czekać, aż mi w noc błyskawicową
Z nieba lejące pomogą pioruny?
(akt IV, sc. 3, w. 179—182)

Przegrywający w walce Wenedzi nie górują bynajmniej nad Lechitami w zakresie wartości duchowych, moralnych. Brak im wewnętrznej

[44] To interesujący, wart podkreślenia przykład, wspaniale pokazujący z kolei, jak logika akcji dramatycznej *Lilli Wenedy* rozwija się, czy też, dokładniej: podporządkowana zostaje nie tyle „jednostkowej" kwestii listopadowej klęski (jak pokazywał to Chrzanowski), ile ogólniejszemu planowi problemowemu, który próbujemy tu odsłonić.

siły, woli działania, wiary w zwycięstwo itd. Choć dysponują dobrymi pozycjami militarnymi, to oni czekają na pieśń harfy Derwida, mającą być dla nich pobudką do czynu — tak jak nią była (jednak w całkiem innej, w pełni uzasadnionej sytuacji) pieśń Halbana, wyśpiewana wcześniej Litwinowi — mistrzowi krzyżackiemu. Ostatecznie też, w końcowym rachunku, to w ich działaniach ujawnia się więcej zła, zbrodniczości, odstępstw od rycerskiego kodeksu honorowego (na który to tak wyczuleni są ich przeciwnicy!) aniżeli w poczynaniach Lechitów. Przykłady można mnożyć, poczynając od zachowania się Derwida wobec Gwinony, w którym to zachowaniu nie ma nic z wielkości czy też „tylko" godności króla, kapłana, starca itd. [45], kończąc zaś na nierycerskich metodach, jakimi uśmierceni zostają przez Wenedów kolejno: Salmon, Lechon, Sygoń, Gwinona wreszcie. Obciążające natomiast moralnie Lechitów okrucieństwo tej ostatniej trzeba kłaść z kolei na karb jej obcego, islandzkiego pochodzenia. Poza tym demonstruje ona to okrucieństwo wyłącznie we własnej, prywatnej w końcu sprawie, tj. w starciu z Lillą Wenedą.

Starcie dwu bohaterek. Ten z kolei wątek w *Lilli Wenedzie*, z podstępną Lillą na czele, zostaje w porównaniu z *Konradem Wallenrodem* — zdecydowanie pomniejszony. Przede wszystkim starcie to było w ogóle niepotrzebne. Gwinona mówi wprost do Lilli Wenedy:

[...] Już miałam
Oddać ci ojca, bo ten łachman stary
Stał mi się wcale niepotrzebny [...].
(akt I, sc. 3, w. 346—348)

Tylko wyzwanie rzucone przez Derwidową córkę spowodowało zmianę decyzji Gwinony. Odtąd stajemy się świadkami swoistego pojedynku czy raczej „rozgrywki sportowej" [46], gdzie na jedno działanie przypada natychmiast przeciwdziałanie, działania te się mnożą. O rezultacie końcowym „turnieju" nie decydują już jednak sportowe kryteria, ale inwencja Gwinony w zadawaniu cierpień — z jednej strony, z drugiej zaś pomysłowość, przebiegłość w końcu Lilli Wenedy. W kolejnych działaniach tej ostatniej nie ma poza tym miejsca na żadne zahamowania, „większe" wątpliwości czy skrupuły moralne. Przy tym wszystkim jest to cały czas walka dwu kobiet, walka, jakkolwiek by rzecz traktować — prowadzona o mężczyznę. I w walce tej obie partnerki kierują się przede wszystkim prywatnymi pobudkami.

Św. Gwalbert jest w utworze reprezentantem Kościoła, „mnichem dzisiejszym" — jak powiedziałby Krasiński. Kiedy więc skłania on Lillę Wenedę do ślubowania czystości, ofiarowania się Matce Boskiej, to

---

[45] Najostrzej pokazuje to sposób rozwijania przez Derwida tzw. stychomytii (przykład ten będzie dalej przedstawiony dokładniej).

[46] Jak pisze wprost S. Windakiewicz w pracy *Romantyzm w Polsce* (Kraków 1937, s. 123).

działanie to pozostaje jeszcze w całkowitej zgodzie z jego kondycją, wynikającą z niej postawą wobec świata itd. Choć może już razić pewnym przerysowaniem. Ale jeżeli z kolei w chwili, gdy dokonuje się wielka hekatomba Wenedów, św. Gwalbert mówi od razu o odkupieniu innych przez tę katastrofę, a potem błogosławi zwycięzców „W imię krzyża" — i oczekuje objawienia się Najświętszej Panny „nad najświętszym trupem, / Nad krwią najbardziej Bogu ukochaną" (akt. V, sc. 1, w. 6—7) — wówczas działanie to zaczyna pobrzmiewać wyraźnie dysonansem. Jest w tym momencie co najmniej niestosowne, zarazem: jawnie interesowne. Ponad tragedię Wenedów wysunięty zostaje interes Kościoła, przydana tej tragedii interpretacja mesjanistyczna okazuje się najlepiej służyć... akcji misyjnej. Tej właśnie akcji, która przyprowadziła w ogóle św. Gwalberta na ziemię wenedyjską; przybył on tu goniony „aż od Jeruzalem" przez „komety czerwone" — w przekonaniu jednocześnie, że w końcu:

> Bóg swemu słudze, za wiek długi trudów
> Przerażających da godzinę cudów:
> Cóż mi ten mocarz, co tu krwawi lasy?
> Nowy Faraon, wejdę z nim w zapasy,
> Złamię i różdżkę ognistą otrupię;
> A potem jedną łzą gorącą kupię
> Żywot dla niego wieczny i zbawienie.
> (akt I, sc. 2, w. 63—69)

To wręcz dla swojego „sługi" Bóg zaaranżował teraz „godzinę cudów", w której ginie naród, by zbawiony mógł być jego przeciwnik, ba, aby św. Gwalbert mógł „kupić" żywot wieczny dla jednego przewodzącego temu wrogiemu narodowi „mocarza"!

Ideologia mesjanistyczna oparta była na wierze w posłannictwo dziejowe, jakie ma do spełnienia naród wybrany przez Boga, posłannictwo o charakterze przede wszystkim moralnym. Słowacki zrównuje w tragedii mesjanizm z misją religijną, z którą niewątpliwie on koresponduje. Zrównany jednak z misją św. Gwalberta — sprowadzony zostaje tym samym niejako *ad absurdum*. I to włącznie — dodajmy — z zawartym zarazem w tej ideologii programem konsolacyjnym.

Nieprzypadkowo św. Gwalbert radził Lilli Wenedzie ofiarowanie się Matce Boskiej. Jej imię pojawia się niemal cały czas na ustach bohatera, Ona też stanowi — jak wynika z jego wyjaśnień — o większości jego działań w toku akcji. Kontakt św. Gwalberta z Najświętszą Panną jest tak ścisły, iż w końcu ma mu Ona się objawić — jak już cytowaliśmy — „nad najświętszym trupem". I realizuje się ta zapowiedź. W finale dramatu ukazuje się „cudowne widmo w obręczy z płomyków" nad stosem Lelum-Polelum.

Tyle że św. Gwalbert, konsekwentnie dotąd ośmieszany i kompromitowany w ciągu rozwoju akcji, jest niegodny cudu. Zstąpienie Bogurodzicy widzi też Lech, ale ten z kolei nie rozumie istoty tego zjawie-

nia, zwracając jedynie uwagę na jego stronę estetyczną (to on wypowiada cytowane wyżej słowa o „cudownym widmie"). Natomiast Roza Weneda, obecna również przy stosie braci, wcale nie dostrzega zjawiska — zajęta demonstrowaniem Lechowi „łańcucha próżnego", którym „przykuci byli do siebie Lelum i Polelum"; najważniejsza jest bowiem dla niej nadal idea odwetu, zemsty. Poprzez wcześniejsze ukształtowanie akcji, aktualny dobór postaci scenicznych oraz organizację sytuacyjno-gestyczną całej sceny dramaturg maksymalnie wyobcowuje końcowy epizod. Pokazuje go jako nikomu w istocie niepotrzebny. Najmniej zaś wiara w posłannictwo dziejowe jako gwarancję dalszego istnienia — a tak odczytywano wówczas idee mesjanistyczne — potrzebna jest narodowi, który (dosłownie!) zginął. Ukazująca się „Powoli nad gasnącym stosem [...] postać Bogarodzicy" — jako pocieszenie, konsolacja właśnie [47] — trafia więc w idealną pustkę. To tylko chwyt znany w dziejach dramatu jako *deus ex machina*. I to potraktowany teraz jak najbardziej dosłownie. Z zachowaniem jednocześnie całego tego balastu „niedoumotywowania", które już wcześniej, raz na zawsze, chwyt ten skompromitowało.

A motyw królobójstwa w *Lilli Wenedzie*? Królobójstwo nie jest tutaj pokazywane nawet jako czyn potencjalny — ale jako przewidywany jedynie owoc wychowania dzieci Lecha przez Gwinonę — mimo to cała scena znęcania się Arfona i Kraka nad Derwidem pozwala przypomnieć w tym momencie *Kordiana*; podstawowy wątek z tamtego dramatu ulega teraz wyjaskrawieniu, „pogrubieniu". Słowacki jakby raz jeszcze, z bliska, chciał przyjrzeć się swojemu dawnemu bohaterowi: dziecku prawie, zamyślającemu zbrodnię, aby zarazem jednoznacznie już potępić ten zamysł ze względu na jego najzwyczajniejsze okrucieństwo. Cała dawna dyskusja wokół projektu zabicia cara i króla polskiego w jednej osobie sprowadzona zostaje tym samym do tego właśnie argumentu, wówczas tak wprost nie sformułowanego, który rozstrzyga kwestię raz na zawsze.

Jak się okazuje w świetle zgromadzonych wyżej przykładów, „ariostyczna" postawa dystansu, ironii w stosunku do materii dramatycznej pozwoliła Słowackiemu przywołać w *Lilli Wenedzie* sprawę nie tylko powstania listopadowego. W dramacie znalazło się miejsce dla znacznie szerszego, całego niemal kompleksu problemów, postaw, jakimi żyli Polacy po utracie niepodległości, w okresie romantyzmu, a które doszły do głosu w literaturze tamtej epoki czy wręcz przez tę literaturę były inspirowane.

Nieistotne jest w tej chwili, czy to z perspektywy swojej współczesności kształtował autor *Lilli Wenedy* leżącą u podstaw dzieła prehistoryczną anegdotę. Czy też odwrotnie, już w samej tej anegdocie odnalazł od razu korzenie własnej współczesności. Faktem jest, że oba te światy — a przy okazji i szmat narodowej historii! — pomieścił on w utworze.

---

[47] To jakby ironiczna replika idei Polski jako „Chrystusa narodów" — z Matką Boską tym razem w roli „patrona"!

W rezultacie można powiedzieć — tak jak Słowacki mówił o *Balladynie* (o całym w ogóle, jak już wspomniano [48], cyklu dramatów) — iż udało mu się również w *Lilli Wenedzie* „wyprowadzić na scenę w samym ich zawiązku wszystkie żywioły, które złożyły charakter polskiego narodu, które są duchem jego bytu". Czy też — jak pisał z kolei Krasiński — iż tak samo jak w *Balladynie*, teraz i w *Lilli Wenedzie* wcielił Słowacki „wszystkie wady i błędy zawarte w nierozpoznawalnej i nie rozwiniętej postaci [...] przed dziesięciu wieki [49], a ciągiem tych wieków rozwinięte i dziś przeświadczone w sobie samych". Wady i błędy z dziedziny życia narodowego Polaków, związane m.in. z dwoistością ich narodowego charakteru.

Te wady i błędy pozwoliły, a raczej nakazały poecie już w liście dedykacyjnym do *Lilli Wenedy* nazwać Polaków „potępionym przez Boga ludem". Potem, w *Grobie Agamemnona*, przypuści on wprost frontalny atak na własny naród, dokładniej: szlachtę. W całym poetyckim wywodzie, w którym rozwinie (jak to sam formułuje) „myśl posępną i ciemną" — wyrzucać on będzie polskiej szlachcie brak kultury duchowej (moralnej, umysłowej, politycznej) oraz brak gotowości do walki, do otwartej walki do końca [50]. Teraz natomiast, we „właściwym" dramacie, gromadzi przesłanki do tego gniewnego ataku na „potępiony przez Boga lud" [51]: w ironicznej perspektywie gry — d y s t a n s u j e się wobec sze-

[48] Zob. przypis 19.

[49] Jak już wspomniano (zob. przypis 21), trzeba by teraz powiedzieć: przed trzynastu „wieki".

[50] Zob. I. C h r z a n o w s k i, *„Grób Agamemnona"*. W: *O literaturze polskiej*. Warszawa 1971, s. 322—351. Dodajmy jeszcze, że „pozytywny" program „termopilskiego poematu" dotyczy również przezwyciężenia dwoistości polskiego charakteru narodowego. Czytamy przecież m. in.:

Zrzuć do ostatka te płachty ohydne,
[. . . . .]
A wstań jak wielkie posągi bezwstydne,
Naga [...]
(w. 97—100)

oraz

Niech ku północy z cichej się mogiły
Podniesie naród i ludy przelęknie,
Że taki wielki posąg — z jednej bryły,
(w. 103—105)

[51] Choć i tutaj, w tekście samego dramatu, znalazło się już miejsce do sformułowanej wprost krytycznej oceny polskiej szlachty; Ślaz, który wcześniej wybrał się do obozu Lechitów, aby „służyć u Lecha i zwać się ślachcicem", wypierając się potem przed Wenedami jakiegokolwiek związku z ich wrogami, tak oto „przy okazji" opisuje Lechitów:

[...] czy mi z oczu
Patrzy gburostwo, pijaństwo, obżarstwo,
Siedem śmiertelnych grzechów, gust do wrzasku,
Do ukwaszonych ogórków, do herbów,
Zwyczaj przysięgać „in verba magistri":
Owczarstwo?
(akt IV, sc. 4, w. 561—566)

regu problemów, postaw, idei, jakimi żyli Polacy w okresie niewoli. I w miejsce rozpaczy, idei zemsty czy też mesjanistycznej wiary w sens ofiary oraz przyszłość narodu — proponuje jedną, „najprostszą", niepodważalną od strony co najmniej moralnej myśl przewodnią: walki do ostatniej kropli krwi! [52]

Wyłaniający się z dotychczasowego toku analizy program — by nazwać rzecz najkrócej — nadawczo-odbiorczy okazuje się już wprost sformułowany w poprzedzającym dramat liście dedykacyjnym do Krasińskiego. Wspomniane tutaj nazwisko Vittorio Alfieriego nie jest bowiem tylko dygresją poety na temat własnych gustów stylistycznych czy sygnałem, iż operować będzie w tekście — tak jak twórca *Saula* — wierszem nierymowanym. Pisząc o „fantastycznych figurkach, za które autor sam gada, a czasem szczebioce Alfierego językiem", mówił Słowacki też o tych właściwościach pisarstwa włoskiego klasyka — bliskiego bardzo romantykom — które nakazywały czytać jego tragedie z przeszłości jako dzieła aktualne, *dramatis personae* tych tragedii traktować jako *porte parole* autora, a całość — jako swoistą pobudkę do czynu [53].

Temu samemu programowi nadawczo-odbiorczemu *Lilli Wenedy* — jakby na drugim etapie jego formułowania — okazuje się potem podporządkowany sposób konstruowania w dramacie wystąpień Chóru Dwunastu Harfiarzy. Do kwestii tej jeszcze powrócimy, tutaj podkreślmy, że i *Grób Agamemnona*, i wystąpienia ensamblu chóralnego (które przecież sam autor zrównuje w prawach z „wierszem o Termopilach") uzyskują charakter ostatecznej instancji interpretacyjnej tekstu. Pozostaje to jak najbardziej w zgodzie z zasadniczą rolą chóru, który już od początku dziejów dramatu powoływano na orchestrę, potem na scenę jako „idealnego widza". Chór Dwunastu Harfiarzy podnosi „krzyk o zemstę Boga" (akt I, w. 364), nazywa reprezentantów swojego narodu „niewolnikami", którym „Mięsza się [...] krew z [...] łzami" (akt II, w. 367—368), wszystkie zaś jego wystąpienia w *Lilii Wenedzie* kulminują w wezwaniu:

Już czas wam wstać!
Już czas wam wstać i bić i truć oręże.
(akt III, w. 537—538)

W szkicu *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* za drugi z kolei wyznacznik ariostycznej postawy w poezji, w *Balladynie* (w opisie tego dramatu

[52] Warto tu zwrócić uwagę, że w tym dystansowaniu się, odrzuceniu ukształtowanych przez nasz romantyzm idei, postaw, zwłaszcza idei zemsty, autor *Lilli Wenedy* zdaje się uprzedzać *Zwolona* Norwida — nie mówiąc już, oczywiście, o twórczości przywołanego tu już Wyspiańskiego (w tym wypadku przede wszystkim o *Wyzwoleniu*).

[53] Zob. N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*. Tłumaczyli Z. Matuszewicz, K. Kasprzyk. Warszawa 1969. — I. Chrzanowski, *Czy „Lilla Weneda" jest arcydziełem dramatu?*, s. 72.

występuje on, mówiąc dokładnie, jako pierwszy) uznaje Krasiński „humor, czyli ciągłą mieszaninę tragiczności i komiczności".

Lillę Wenedę nazwał (w podtytule) tragedią sam autor. Kwalifikacja ta przystaje do takich — utrwalonych przez tradycję (*nb.* przede wszystkim klasyczną) — wyznaczników gatunku, jak „wysoki" temat, takiż status bohaterów, jak też stylizacja języka, wprowadzenie chóru, motywacja nadnaturalna, wreszcie finalizująca całość katastrofa. Poza tym mówić można o ogólnym ujęciu świata przedstawionego zgodnie z wymogami kategorii estetycznej tragizmu [54].

Ale tej tragedii nieobcy jest również żywioł komizmu, żartu i kpiny, który wprowadza Ślaz wespół ze św. Gwalbertem. Od początku zdradzają oni charakter urodzonych niemal komików. Bo jak przedstawiona zostaje ta para? Św. Gwalbert (postać żyjąca!) ma aureolę nad głową — i figurę sybaryty, Ślaz jest jego fizycznym zaprzeczeniem: chudy i brzydki; św. Gwalbert daje się poznać, a raczej chce dać się poznać jako idealista, Ślaz jest pragmatystą; pierwszy pełni rolę pana, drugi jest sługą. Ponadto komizm obu tych postaci uwydatniają przydane im stosowne sytuacje. W scenę pierwszego zjawienia się pary bohaterów wpisana zostaje komiczna sytuacja obserwowana przez św. Gwalberta zakończonej niedawno bitwy między Wenedami a Lechitami, obserwowania z perspektywy — dokładniej, z wysokości — sosny, na którą bohater „wlazł", jak wynika z jego opowiadania, „za poradą" Ślaza. Wreszcie prowadzony między sługą a panem dialog zostaje tak mocno nasycony komizmem słownym, żartem i kpiną, których obiektem staje się prowokowany przez Ślaza — św. Gwalbert, iż już do końca śmiech wypełnia całą niemal tę scenę [55]. Tragedia staje się — na tę krótką chwilę — „czystej wody" komedią.

---

[54] Spośród ostatnio pojawiających się prac kategorię tragizmu, tragizmu jednostkowego w *Lilli Wenedzie*, szczegółowo przedstawia np. rozprawa M. Filek *Wybór tragiczny Derwida* („Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego", Prace historycznoliterackie, z. 35 ⟨1976⟩, s. 89—97). Autorka pisze tutaj m. in. (s. 96): „Słowacki wyostrzył jeszcze sytuację tragiczną, bowiem walkę między dwiema wartościami (córką i antropomorfizowaną harfą) rozegrał we wnętrzu jednego człowieka".

[55] Oto mała próbka tego dialogu:

ŚLAZ
Domine, z czego, proszę, są promienie,
Które ty nosisz na głowie?
ŚWIĘTY GWALBERT
Z mojej wewnętrznej wiedzy, i z anioła,
Co w ciele mojém pali się tajemnie.
ŚLAZ
Myślałem, że te płomieniste koła
Są z włosów?
ŚWIĘTY GWALBERT
Ergo nie byłyby z duszy?
ŚLAZ
Domine, a kot kiedy się napuszy,
To mu tak iskry z włosów wylatują.
(akt. I, sc. 2, w. 70—77)

Mowa cały czas o scenie 2 aktu I. Scenę poprzednią dramatu wypełnia natomiast „głośny triumf zwycięzców”, Lecha, Gwinony i Sygonia, którzy na polu bitwy biorą w niewolę Derwida oraz jego synów, Lelum i Polelum. Napastliwość Lechitów spotyka się ze strony pokonanych z „głuchym milczeniem”. W tej reakcji, w milczeniu, zawiera się cały ogrom, patos katastrofy narodu Wenedów. W efekcie końcowym otrzymujemy scenę w „wielkim stylu tragicznym” [56].

Znamienne jest to zorganizowanie dwu pierwszych „odsłon” *Lilli Wenedy* (wyłączając poprzedzający całość dzieła *Prolog*) na zasadzie wyraźnego rozdzielenia elementów tragizmu i komizmu. W ten sposób zostają niejako zademonstrowane, w stanie jeszcze „czystym”, te dwa różne, antypodyczne sposoby ujmowania świata przedstawionego, które odtąd, mieszając się na terenie poszczególnych scen, wspólnie określać będą charakter literackiej rzeczywistości dramatu. A w ostatecznym rezultacie: zdecydują o ironicznej projekcji tej rzeczywistości. Przy czym główny udział w tworzeniu tego efektu mieć będzie Ślaz, w mniejszym stopniu św. Gwalbert. Tak jak w przywołanej wyżej scenie księży sługa wdawszy się w dyskusję ze swoim panem ośmieszył i zdemaskował „świętość” Gwalberta, w konsekwencji: stworzył perspektywę dystansu do jego osoby i wszystkiego, co z osobą tą się wiąże [57], tak później, wchodząc w kontakt z innymi *dramatis personis*, Ślaz odbierać będzie im i ich działaniom całą powagę, patos, tragiczną wielkość — i opatrywać je (ludzi i czyny) znakiem ironii, „ariostycznego uśmiechu”.

Oto np. Ślaz staje się mimowolnym świadkiem palenia przez Rozę Wenedę — w nocy, na pobojowisku — kości poległych rycerzy. Następnie z ust wieszczki, ogarniętej profetycznym szałem, dowiaduje się, iż będzie zabójcą:

Przed tobą płynie krwi bolesnéj rzeka,
Z tych trupów cieknie i płynie.
Za tą wodą dom człowieka,
Ten człowiek zginie; [...].
Ty go zabić powinien. [...]
O świcie
Go zabijesz, idziesz po to.

(akt II, sc. 1, w. 18—24)

---

[56] Chrzanowski, *op. cit.*, s. 61.

[57] W tej samej scenie stworzył on jeszcze parodyjną wersję ślubu czystości, złożonego z namowy św. Gwalberta przez Lillę Wenedę:

[...] nogi za pas i w świat jasny! —
A zrób intencję z czystości. — A na co? —
Czy masz w niewoli ojca, panie Ślazie?
A jak się w tobie zakocha królewna,
A ty w czystości jak w błocie po uszy! —
Chciałbym coś znaleźć niepotrzebniejszego
I z tego zrobić *votum* Panu Bogu,
Aby mi trochę sprzyjał na początek. —
Na przykład — zróbmy *votum* z przywiązania
Do mego pana — ot i lżéj na sercu...

(akt I, sc. 2, w. 133—142)

— a także, iż zostanie złodziejem:

I złotą
Harfę ukradniesz mego ojca.
(w. 25—26)

W projekcji sługi św. Gwalberta ta nie pozbawiona patosu sytuacja sprowadza się do prozaicznego obrazu „wiedźmy", „Trupich piszczeli ogniem oświeconej" (w. 10—11), „mary", która „wylazła z trupów i z płomieni" (w. 35) i mówiła. Natomiast obie wieszczby Rozy ulegają w jego rozmowie z samym sobą — strawestowaniu:

I mówi do mnie: Ślazie, jesteś zbójcą
(w. 36)

oraz

A do mnie ta znowu:
„Mój mości Ślazie, waść jesteś złodziejem..."
(w. 38—39)

Wreszcie z każdą z tych przepowiedni podejmuje on swoisty dialog, w którego efekcie „wysoki" status istnienia całej poprzedniej sceny ulega już do końca „obniżeniu". Więcej. Scena ta okazuje się w efekcie najzwyczajniej ośmieszona. Oto replika Ślaza na pierwszą wróżbę Rozy:

Dziękuję pani, że tak dobrze trzymasz
O mojéj cnocie.
(w. 37—38)

Na drugą:

Chciałem ją za to w pysk, a ona w ogień
Jak salamandra; szukajże z nią ładu!
(w. 40—41)

Ale nie dosyć jeszcze na tym. Za chwilę dokonuje się już w tragedii realizacja pierwszej przepowiedni Rozy Wenedy: Ślaz zostaje zabójcą, zabija leżącego na pobojowisku Salmona. Nie, na prośbę samego „nieboszczyka" z „połamanemi kościami" on go... dobija. Roza i jej kapłańsko-profetyczna działalność, transponowana dotąd w krzywym zwierciadle prześmiewcy i kpiarza, w tym momencie — wciąż za sprawą Ślaza — uzyskuje już ekspresję zdecydowanie ironiczną.

Druga z przepowiedni Rozy Wenedy nie realizuje się w dramacie wcale — co też w końcu opatrywałoby działanie wenedyjskiej prorokini znakiem dystansu. Chyba że za realizację (częściową, co prawda) tej przepowiedni uznać przyniesienie przez Ślaza do obozu Wenedów oddanej przez Gwinonę trumny ze zwłokami Lilli-harfy [58]. A w tym wypadku

[58] W scenie 3 aktu IV nastąpiła trzykrotnie antropomorfizacja harfy, identyfikacja jej z osobą Lilli Wenedy — w słowach, kolejno: Gwinony, Lilli i Derwida (zob. F i l e k, *op. cit.*, s. 91—94).

jest to przykład obrazujący „ariostyczną" rolę, jaką księży sługa pełni w rozwoju całej w ogóle akcji *Lilli Wenedy*.

Rola ariostyczna. Zdarzenia dramatyczne, których uczestnikiem staje się Ślaz, tracą bowiem z tą chwilą, za sprawą jego w nich udziału, sankcję metafizyczną, nadnaturalną motywację, więcej: jakąkolwiek motywację. Przeradzają się odtąd w czystą grę przypadków; jedynym prawem rządzącym ich przebiegiem staje się bezsens. Mówiąc dokładniej: Ślaz swoim działaniem demaskuje fałszywe podstawy, na jakich Roza Weneda chciałaby zbudować tragedię ginącego narodu. To nie przekleństwo czy brak harfy, a więc nie czynnik nadprzyrodzony — jak twierdzi wieszczka — decyduje o losie Wenedów, ale wewnętrzna ich słabość, obsesja zemsty, ponadto przypadek, sam Ślaz wreszcie. Konkretnie: na przebieg dalszej akcji rzutuje kłamstwo Ślaza, w którego rezultacie najpierw zostaje zamordowany przez Rozę Lechon, następnie ginie — uduszona przez Gwinonę — Lilla, Gwinona nie oddaje Derwidowi harfy, w jej miejsce posyła trumnę z ciałem Lilli, trumnę przyniesioną do obozu Wenedów przez Ślaza właśnie.

Ślaz, przypadek, bezsens w miejsce klątwy, losu czy też winy tragicznej. Komizm „wyradzający się w ironią", dwie te „siły", których nośnikiem w utworze jest sługa św. Gwalberta, okazują się tak potężne właśnie czy też ekspansywne, iż uderzają w końcu w same podstawy kategorii estetycznej tragizmu, zaprzeczają samej istocie tragediowej stylizacji świata przedstawionego całego dramatu. *Lilla Weneda* upodabnia się odtąd bardziej do nowoczesnej historiozoficznej groteski aniżeli *sensu stricto* tragedii.

Istotnie, ironia jest tą siłą, która podporządkowuje sobie w końcu cały dramat. A przekonuje o tym ostatecznie sposób rozwijania tutaj drugiego z dwóch głównych toków zdarzeniowych, przebiegającego równolegle z dziejami upadku narodu Wenedów, tj. historii poświęcenia się Lilli Wenedy. Tak jak postępki Ślaza przesądziły o losie wenedyjskiego narodu, tak z kolei o losie Derwida — króla i najwyższego kapłana Wenedów w jednej osobie — przyszło wcześniej rozstrzygać, aż w trzech próbach — młodemu dziewczęciu, Lilli. W obu wypadkach zachodzi ironiczna niewspółmierność między przyczyną a skutkiem — mówiąc najkrócej. Przy czym w tym drugim planie akcji, prowadzonym przez Lillę Wenedę, ironia może się wydać o tyle jeszcze „większa", iż w zakończeniu utworu, w którym spotykają się te oba jego główne ciągi zdarzeniowe, wychodzi oto na jaw, że podejmowane trzykrotnie przez Lillę próby ratowania życia ojca nie tylko okazały się bezskuteczne, ale w rezultacie doprowadziły do jeszcze okrutniejszej jego śmierci aniżeli ta, jaka wcześniej czekała go z ręki Gwinony. Tym bardziej okrutnej, iż teraz samemu sobie zadanej, w obliczu śmierci ukochanej córki i — nie pozostawiającej już żadnej nadziei — katastrofy narodu.

Przypomnijmy dwa fakty: tę końcową sytuację w *Lilli Wenedzie*

stworzył swoim „ariostycznym" działaniem Ślaz. Zamykające zaś już cały dramatyczny ciąg fabularny ironiczne *deus ex machina* taki właśnie wydźwięk uzyskało z kolei m. in. za sprawą św. Gwalberta. Czyny obu bohaterów znamionuje komizm przeradzający się w ironię — trwa to konsekwentnie do końca całej tragedii, choć poszczególne działania nie zostały jednakowo rozdzielone pomiędzy osoby oraz kolejne sceny dramatyczne.

Jak dalece jednak dramaturg dąży w *Lilli Wenedzie* do ciągłego „kontrowania" „wysokich" scen rozgrywających się w planie akcji Wenedów odpowiednio „pomniejszonymi", komicznymi itd. ich replikami, świadczyć może najlepiej fakt, iż gdy nie staje już do realizacji tych zadań Ślaza czy św. Gwalberta — wykorzystywane są w tym celu również inne postaci. Oto np. pełna tragizmu, patosu, a zarazem „wielka" scena rzucania przez Polelum toporem do powieszonego za włosy na drzewie Derwida (akt II, sc. 3) o mało co nie znalazła w dramacie swojego drugiego, „konkurencyjnego" wcielenia za sprawą Lecha. Pozostając pod wrażeniem tamtego czynu, który „musi przeżyć / Nasze mogiły", zwraca się on do swojego towarzysza walki:

Czy wiesz co? Sygonie,
Stań mi pod drzewem, stań mi tak do celu;
Niechaj na twoich włosach wyprobuję
Oka i miecza!
(akt III, sc. 1, w. 14—17)

Chodziłoby już teraz o „zwykły" popis zręcznościowy czy próbę zręczności. Sygoń musiał jednak w tym momencie przypomnieć: „Lechu, jestem łysy" (w. 17). Inna rzecz, że ten fakt nie przeszkodzi później Sygoniowi stwierdzić w czasie ostatniej bitwy z Wenedami: „Włos mi osiwiał" (akt V, sc. 3, w. 112) [59]. Niezależnie wszakże od tej niekonsekwencji Sygoń, dając się wcześniej poznać jako łysy, cały zamysł Lecha raz na zawsze sprowadza w rejony komizmu.

Wróćmy po raz trzeci do szkicu *Kilka słów* o *Juliuszu Słowackim*. Zawarta jest w nim również i taka konstatacja Krasińskiego:

> Ale co w *Balladynie* wygląda nam na głęboką genialność, na wewnętrzną energię sztuki, to jej wysnucie i wyprowadzenie z kilku wierszy pieśni gminnej.

W innym miejscu, w liście do Konstantego Gaszyńskiego, pisał on z kolei: „Szekspir ją [tj. *Balladynę*] porodził w głowie Juliusza" [60]. W obu

---

[59] A skoro już o tym mowa: proceder to dość charakterystyczny dla romantycznego pojmowania realizmu. Opierając się na przykładach zaczerpniętych z utworów Mickiewicza, K. Górski (*Tadeusz z ręką na temblaku*. W: *Z historii i teorii literatury*. Warszawa 1959, s. 178—194) tego rodzaju praktykę nazywa techniką świadomych niekonsekwencji.

[60] Cyt. za: M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Balladyny"*. Warszawa 1970, s. 224.

wypowiedziach, bynajmniej nie sprzecznych ze sobą, autor *Irydiona* stawia kwestię wychodzącą w rezultacie daleko poza sprawę li tylko literackich inspiracji i wpływów, jakie można stwierdzić w dziele Słowackiego. Dotyka jakby samego sedna ariostycznej postawy w poezji. Bo jeżeli znamieniem przyjęcia patronatu Ariosta w literaturze jest dystans autora do tworzywa poetyckiego, igranie literackimi motywami, operowanie śmiałymi kontrastami, żartobliwy stosunek do „plątaniny spraw ludzkich" itd. — to u początku wszystkich tych działań, jako istotny warunek przystąpienia do tego rodzaju gry, staje każdorazowo literackość, literacka wtórność materii poetyckiej. Ariosto w *Orlandzie szalonym*, stanowiącym niejako wzorzec „ariostyczności" w poezji, przetwarzał średniowieczną epikę rycerską cyklu karolińskiego. Z kolei w *Balladynie* tę samą rolę spełnił właśnie materiał literacki, który wskazał Krasiński; nie dociekł on tylko zasad i mechanizmu „ariostycznych" przetworzeń dokonanych przez autora „nadgoplańskiej tragedii".

W *Lilli Wenedzie* ta para, na której skupialiśmy uwagę poprzednio, św. Gwalbert i Ślaz, od razu odsyła do postaci Don Kichota i Sancho Pansy z powieści Cervantesa, powieści należącej zresztą do ulubionej lektury romantyków [61]. I to odsyła nie wprost. W dramacie dochodzi teraz do zamiany cech fizycznych tych dwu postaci. Ponadto św. Gwalberta i Ślaza nie łączy wzajemne przywiązanie — jak parę bohaterów Cervantesa — ale wręcz przeciwnie: przymus. Wreszcie charaktery ich i działania zostają w zestawieniu z hiszpańskimi pierwowzorami odpowiednio wyjaskrawione i pogrubione [62].

Z kolei przywołana już scena rzucania przez Polelum toporem do powieszonego za włosy na drzewie Derwida odsyła do dramatu Friedricha Schillera *Wilhelm Tell*, do przedstawionej tam słynnej sceny strzelania przez tytułowego bohatera z kuszy do jabłka umieszczonego na głowie syna (akt III, odsłona 3). Tyle że pod piórem Słowackiego motywy Schillerowskie ulegają znowu odwróceniu, a zarazem amplifikacji, „pogrubieniu"; ponownie pojawia się perspektywa dystansu, gry w naśladowaniu wzorca literackiego.

---

[61] Don Kichot uznany bowiem został przez nich za jednego z „prekursorów" bohaterów ich własnej epoki.

[62] Dokładne zestawienie wszystkich modyfikacji i odstępstw, jakie wprowadził twórca postaci św. Gwalberta i Ślaza w porównaniu z *Don Kichotem*, znajdujemy w studium Z. Szmydtowej *Słowacki — Cervantes* (w: *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964, s. 238—242). W tym samym studium (s. 245—253) autorka zwraca jeszcze uwagę na analogie między *Lillą Wenedą* a tragedią Cervantesa *Numancja* — w zakresie ideologii, akcesoriów wróżb i obrzędów, grupowania postaci. W konkluzji całego wywodu (s. 254) stwierdza: „Słowacki w jednym utworze łączy te czynniki, które poeta hiszpański rozwijał w osobnych dziełach, gatunkowo od siebie różnych". Byłby to argument pozwalający już mówić o obecności w *Lilli Wenedzie* całego wątku „gry z Cervantesem"?

Na to ostatnie odwołanie zwraca uwagę sam autor *Lilli Wenedy* w liście dedykacyjnym do Krasińskiego. Przede wszystkim jednak w liście tym wskazuje na inny jeszcze trop poetycki, o tyle istotniejszy, iż dotyczący już nie pojedynczych postaci czy sytuacji, ale nawiązań do całych, utrwalonych w tradycji form, poetyk literackich. Słowacki pisze wprost: ,,wziąłem pół posągową formę Eurypidesa tragedyi, i rzuciłem w nią wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości". Jeżeli więc problematykę *Lilli Wenedy* określiła ostatecznie, jak staraliśmy się dowieść, literatura romantyczna, zawarte w niej ,,przeklęte problemy romantyzmu", to o poetyce dramatu — jak się okazuje — stanowić ma ,,forma Eurypidesa tragedyi".

Najmłodszy z całej trójki antycznych dramatopisarzy był niewątpliwie najbardziej z nich romantyczny. Twórca dzieła *Théatre des Grecs*, Pierre Brumoy, twórczość Eurypidesa porównywał (w jakże romantyczny sposób!) do ruin świątyni [63]. August Wilhelm Schlegel swoją walkę z tragedią francuską, w ogóle: dramaturgią typu klasycznego, rozpoczął od pracy *Porównanie „Fedry" Rasyna z „Fedrą" Eurypidesa* — i na przykładzie tego ostatniego dzieła wykazał wyższość ,,ducha" greckiej tragedii nad jej francuskimi naśladowcami; Schlegel rozwinął potem tę myśl w głośnych *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, których zaczątek stanowiły jego wykłady wygłoszone w r. 1808 w Wiedniu. Maurycy Mochnacki w jednym ze swoich krytycznoliterackich wystąpień umieścił w ,,romantycznym" szeregu pisarzy obok Szekspira, Calderona i Goethego — także Eurypidesa, [64] w czym nawiązał już do pism Schlegla.

Romantyków pociągało u Eurypidesa nade wszystko jedno: to mianowicie — mówiąc najkrócej — co różniło jego tragedie od ,,skończonych", ,,harmonijnych" dzieł poprzedników, zwłaszcza Sofoklesa. Brumoy pisał:

> Wyraz niedbały Eurypidesa ma siłę powabu, która może zrównoważyć Sofoklesa regularność. Bez przyglądania się temu z bliska znajdziemy u pierwszego pewne wady, których drugi z powodzeniem unikał. Nie można jednak tego nie wybaczyć, mając na względzie uczucie litości i trwogi, którym dusza czuje się wstrząśnięta. Eurypides dawał dużo więcej naturze niż sztuce i tworząc ulegał bardziej poruszeniom swojego serca niż drgnieniom ducha [65].

Schlegel w *Porównaniu „Fedry" Rasyna z „Fedrą" Eurypidesa* zestawiał m. in. twórczość greckich tragediopisarzy z ówczesną rzeźbą — i w tym kontekście dowodził:

> Eschil jest Fidiaszem sztuki tragicznej; Sofokl Polikletem; ta zaś epoka rzeźbiarstwa, w której takowe od swego pierwotnego przeznaczenia zbaczać,

---

[63] P. Brumoy, *Théatre des Grecs*. Paris 1786, s. 307.

[64] Zob. M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*. Kraków 1923, s. 130.

[65] Brumoy, *op. cit.*, s. 307.

a więcej już w malownicze wpadać zaczęło, w której starano się bardziej o schwycenie wszelkich odcieni poruszenia i życia, aniżeli o wzniesienie się do pomysłowej kształtów piękności, owa to epoka, która, jak się zdaje, od Lizyppa swój bierze początek, odpowiada poezji Eurypidesa. Już w nim znikły poniekąd rysy charakterystyczne tragedii greckiej; jest to, słowem, chylenie się ku upadkowi, nie zaś doskonałość [66].

W wykładzie 5 z *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* ten sam pogląd Schlegel ujmie w zdaniu:

U Eurypidesa obraz starej tragedii nie jest już czysty, jest pomieszany; jej charakterystyczne rysy są już częściowo zatarte [67].

Romantyków pociągała, jak krótko wyraził się Słowacki, „pół posągowa forma Eurypidesa tragedyi”.

Niezmiernie celna to formuła: w swoim metaforycznym, lapidarnym ujęciu dociera ona do najistotniejszych właściwości przedmiotu, nie uchylając się też od jego wartościowania. Ujmując zaś rzecz od innej strony, trzeba stwierdzić, że zdradza ona dużą znajomość pisarstwa Eurypidesa. I to znajomość — jak wolno sądzić — czerpaną właśnie z dzieł Pierre'a Brumoy czy Augusta Wilhelma Schlegla. Przesłanka o tyle interesująca, iż brak jest bezpośrednich dowodów, że Słowacki te prace czytał.

Brak dowodów. Ale jest faktem, iż dzieło Brumoy — jak pisze Wacław Kubacki przy okazji odnajdywania śladów jego lektury w III części *Dziadów* —

było powszechnie znane. [...] A. K. Czartoryski wspominał je w obu swoich popularnych pracach. J. G. Sulzer podawał parę razy przekład Brumoy [...]. Wolter polemizował z Brumoy w *Rozprawie o tragedii starożytnej i nowoczesnej* oraz w *Słowniku filozoficznym*. Wymieniał go Lessing i A. W. Schlegel. Odsyłał do niego „Nowy Pamiętnik Warszawski” w 1801 r. Grodeck w swej historii literatury greckiej nazywał dzieło Brumoy najbardziej rozpowszechnioną książką [68].

I nic dziwnego: w książce tej znaleźć można było zarówno francuskie przekłady tekstów, jak i wszystko, co podówczas, w w. XVIII wiedziano o teatrze, tragedii i komedii greckiej; przy czym poszczególne tłumaczenia i eseje wychodziły nie tylko spod pióra Brumoy. Jak informuje również Kubacki,

Brumoy odegrał wielką rolę w przygotowaniu romantyzmu jako krytyk tragedii francuskiej i odkrywca teatru greckiego; wykazał, że klasycystyczna tragedia francuska, podobnie jak tragedia rzymska Seneki, odbiegła od klasyków attyckich, na których się ciągle powoływano w teorii [69].

---

[66] A. W. Schlegel, *Porównanie „Fedry” Rasyna z „Fedrą” Eurypidesa*. Przełożył E. Komarnicki. Warszawa 1830, s. 12—13.

[67] A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. T. 1. Bonn 1923, s. 96.

[68] W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków 1951, s. 132—133.

[69] *Ibidem*, s. 133.

August Wilhelm Schlegel wyraźnie nawiązywał do dzieła swojego poprzednika, włącznie z konkretnymi egzemplifikacjami. Jednocześnie poglądy Schlegla zostały w epoce Słowackiego równie szeroko przyswojone jak stanowisko twórcy *Théatre des Grecs*, stanowiły wówczas podstawę wszelkich ujęć historyczno- czy krytycznoliterackich itd. [70] Kim zaś był Schlegel dla samego Słowackiego, najwięcej mówi ten fakt, iż jego nazwisko przywołane w *Beniowskim* stało się tam „nieledwie imieniem pospolitym" [71]. Podsumowując: jeżeli nawet Słowacki nie zetknął się z dziełami obu tych autorów przez bezpośrednią lekturę (w co należy jednak wątpić, znając jego oczytanie), to musiał ich poznać co najmniej „z drugiej ręki".

Wróćmy jednak do tekstu *Lilli Wenedy*. Zdaniem badacza „hellenizmu Juliusza Słowackiego", Tadeusza Sinki, słowa listu dedykacyjnego do tragedii anonsują wprowadzenie przez poetę po raz pierwszy do jego twórczości dramatycznej — chórów. I nic poza tym [72]. Na tym sądzie nie można, oczywiście, poprzestać. Ale też nie można w całości z nim się zgodzić.

Wystąpienia Chóru Dwunastu Harfiarzy są w *Lilli Wenedzie* luźno związane z akcją dramatyczną. I jest to rys zgodny z praktyką Eurypidesa, rys ten wydobył zarówno Brumoy, jak i Schlegel [73]. Zwracali oni ponadto uwagę, iż często Eurypides wręcz mówił „za chór", a w tragedii *Danae* (z której zachował się tylko fragment) zapomniał się do tego stopnia, że kazał chóralnemu ensamblowi, który stanowią tu kobiety, posługiwać się gramatycznym rodzajem męskim [74]. Autor *Lilli Wenedy* wydaje się jednak iść jeszcze dalej. W wystąpieniach chóru wenedyjskich harfiarzy zawarte są jawne anachronizmy, odniesienia do czasu pisania utworu. Postaci chóru najwyraźniej „wychodzą z roli", sytuują się już całkowicie poza akcją, całym światem przedstawionym dzieła, wołając np.:

O! święta ziemio polska! arko ludu!
Jak zajrzeć tylko myślą, krew się lała.
[. . . . .]
Słuchajcież wy! gdy ognie zaczną buchać,
Jeżeli harfy jęk przyleci z dala;
Będziecież wy, jak węże stać i słuchać?

---

[70] Zob. przykłady recepcji wykładów Schlegla zgromadzone przez W e i n t r a u b a (*op. cit.*, s. 213—216).

[71] W e i n t r a u b, *op. cit.*, s. 216.

[72] T. S i n k o, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1925, s. 191, 194.

[73] A wcześniej jeszcze Arystoteles w *Poetyce*; warto przy okazji w tym miejscu zaznaczyć, że obaj przywołani autorzy, a zwłaszcza Brumoy, nawiązują do antycznych komentatorów twórczości Eurypidesa, w tym i do takiego tekstu, jak „literacka" komedia Arystofanesa *Żaby*.

[74] Zob. B r u m o y, *op. cit.*, s. 360—361 (przytoczony jest tu esej M. P r é v o s t a o życiu i dziełach Eurypidesa). — A. W. S c h l e g e l, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 98.

[. . . . .]
Już czas wam wstać i bić i truć oręże.
(akt III, w. 525—538)

Jeden z podstawowych wyróżników techniki dramaturgicznej Eurypidesa — zasada traktowania chórów — nie został przyjęty w *Lilli Wenedzie* wprost, w sposób „neutralny". W realizacji Słowackiego uległ intensyfikacji, wyolbrzymieniu [75].

Tragedie Eurypidesa głęboko przenika żywioł dyskusji, uczestniczący prawie we wszystkich planach tekstu, przy czym najpełniejszy swój wyraz znajduje on w agonach słownych, tj. w tzw. stychomytii. Nie bez przyczyny już w starożytności ich autora nazywano „filozofem sceny", „kowalem gnom" [76]. W dziele Brumoy z powodu owych gnom, ich nadmiaru, czasem niezgodności z charakterem wygłaszających je osób czy też przebiegiem sytuacji, Eurypidesowi czyni się wyraźne zarzuty [77]. W *Lilli Wenedzie* tymczasem stychomytia, to podstawowe narzędzie Eurypidesowej szermierki intelektualnej, przeradza się... w najpospolitszą kłótnię. Miejsce polemicznej konfrontacji argumentów, zbijania się poglądów i stanowisk, miejsce gnom i sentencji zajmują teraz zwyczajne wyzwiska, obelgi i wzajemne wymyślania sobie — podkreślone jeszcze odpowiednio „plwaniem" na przeciwnika i policzkowaniem go. Oto jak m. in. przebiega „dyskusja" na dworze Lecha, prowadzona do tego nie przez „byle kogo", bo przez królową i króla:

GWINONA
Nędzarzu!

DERWID
Trumno!

GWINONA
Nieszczęsny!

DERWID
Śmiertelna!...

GWINONA
Mój niewolniku!

DERWID
Królowo trzydniowa!

GWINONA
Umarły!...

DERWID
Jak pies zakrzypłaś od krzyku.
(akt III, sc. 4, w. 239—242)

---

[75] Znamienne, iż przykładowo tu podana pieśń chóru okazuje się doskonale korespondować z ostatecznym przesłaniem całego dramatu.

[76] Zob. o tych sprawach np. B r u m o y, *op. cit.* — S c h l e g e l, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.* — T. S i n k o, *Literatura grecka.* T. 1, cz. 2. Kraków 1932. — S. W i t k o w s k i, *Tragedia grecka.* T. 2. Lwów 1930. — Zob. też wstępy do wydań tragedii Eurypidesa w serii „Biblioteka Narodowa" (II 13, 41, 160).

[77] B r u m o y, *op. cit.*, s. 345—346.

To już nie tylko intensyfikacja, ale karykatura cechy pierwowzoru. Inna właściwość tragediopisarstwa Eurypidesa, podnoszona z kolei głównie przez Schlegla: ważność ról kobiecych w jego teatrze [78]. W centrum swoich tragedii stawiał on kobietę. Nie pozbawiony był mizoginizmu — a jednocześnie zasłynął jako „malarz" i „znawca duszy niewieściej". Słowacki znowu idzie dalej. Protagonistkami dramatu o Wenedach i Lechitach czyni aż trzy kobiety: Lillę Wenedę, Rozę Wenedę i Gwinonę, których działania są istotnie najważniejsze dla rozwoju akcji dramatycznej — które stają pod tym względem o cały stopień wyżej od obecnych w dramacie mężczyzn. Nie ma jednak już w *Lilli Wenedzie* miejsca na psychologiczne pogłębienie obrazu bohaterek (wyjątek stanowi co najwyżej Gwinona). Intensyfikując więc kolejną cechę pierwowzoru, dramaturg objawia jednocześnie dość powierzchowny, zewnętrzny czysto sposób czytania swojego „mistrza" [79].

A skoro już mowa o konkretnych motywach tematycznych — połączenie w *Lilli Wenedzie* dwu różnych, wręcz nie przystających do siebie toków zdarzeniowych: upadku narodu (tematu, akcji o zakroju epickim) oraz ofiarowania się dziecka (motywu o zakroju lirycznym), traktować by można jako celowe — znowu wyolbrzymiające w sposób ironiczny cechy pierwowzoru — skontaminowanie w jednym utworze dwu tematów tragediowych Eurypidesa: tematu *Trojanek*, *Hekaby*, *Andromachy* z jednej strony, z drugiej zaś *Ifigenii w Aulidzie*. Jest to propozycja interpretacyjna o tyle uzasadniona — choć pozbawiona w tym wypadku „autorytetów" Brumoy czy Schlegla — iż w greckiej tragedii oba te zespoły motywów podjął tylko Eurypides [80]. On też jako jedyny z trójcy tragików łączył na terenie jednej tragedii dwa odmienne, odbiegające od siebie ciągi zdarzeniowe — na co obaj cytowani badacze zwracali już uwagę, a do czego przyjdzie nam jeszcze wrócić. Istnieje wreszcie w jego dorobku konkretna tragedia, wspomniana już *Hekabe*, w której historii upadku Troi towarzyszą dzieje nieszczęśliwej córki Priama, Polikseny [81].

Cztery właściwości teatru Eurypidesa, „pół-posągowej formy Eurypidesa tragedii", zostają przejęte przez twórcę *Lilli Wenedy* nie wprost, ale ulegają „po drodze" intensyfikacji, „pogrubieniu", uproszczeniu itd. Przejęte zostają — mówiąc krótko — w sposób znamionujący podjęcie z nimi gry. Na tym jednak rzecz się bynajmniej nie kończy. W drama-

---

[78] Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 101.

[79] Rzecz tym bardziej rzuca się w oczy, iż jest niezgodna z wcześniejszą praktyką dramatyczną samego Słowackiego w zakresie operowania postaciami kobiecymi; ze względu na poprzedni dorobek mógłby on przecież być uznany za „polskiego Eurypidesa".

[80] Z wyjątkiem odosobnionych w twórczości Ajschylosa *Persów*.

[81] I. Chrzanowski (*op. cit.*) wskazuje w *Lilli Wenedzie* konkretne motywy tematyczne z *Hekabe*, ponadto z *Andromachy*.

cie zastosowane są inne jeszcze rozwiązania konstrukcyjne, które pokazaliśmy już we wcześniejszych częściach wywodu, a które w tym miejscu również można przedstawić jako wywodzące swój rodowód z Eurypidesa. I które w stosunku do pierwowzoru okazują się także w ironiczny sposób przetworzone.

Przedstawiony wcześniej *Prolog* w *Lilli Wenedzie* jest tak samo jak prologi u Eurypidesa streszczeniem fabuły [82]. W „oryginale" jednak ta część składowa tragedii przyjmowała najczęściej kształt monologu, i to wypowiadanego przez postać (często boga), która nie pojawiała się już potem w toku akcji dramatycznej. U Słowackiego jest to natomiast cała rozbudowana scena dramatyczna, nie pozbawiona akcji. I rozegrana ona zostaje przez postaci uczestniczące potem w całym toku zdarzeniowym tragedii, w każdym razie w najważniejszych jego partiach.

Od razu zwróćmy uwagę na finał *Lilli Wenedy*, z pojawiającym się tam efektem *deus ex machina*. Jest to znowu, tak samo jak prologi, zabieg niezmiernie charakterystyczny dla tragediopisarstwa Eurypidesa [83]. Zstąpienie „boga z maszyny" służyło mu zazwyczaj do rozwiązywania nadto poplątanych nici intrygi fabularnej, tak poplątanych, że rozwikłane mogły być już tylko poprzez nagły zwrot akcji, nie tłumaczący się wcale logiką jej wcześniejszego rozwoju; poprzez interwencję z zewnątrz, „z wysoka". W *Lilli Wenedzie* — jak już wspomniano — tego rodzaju fabularnych uzasadnień dla *deus ex machina* brak [84]. Więcej. Odnosi się wręcz wrażenie, jak gdyby poprzez końcowe zstąpienie Bogarodzicy chciał poeta — ostentacyjnie — dopełnić tylko wymogów przywoływanego wciąż przez siebie wzorca literackiego.

Właśnie: przy okazji ujawniony został kolejny, charakterystyczny rys teatru Eurypidesa — rozwinięta, złożona akcja dramatyczna, zmuszająca aż do szczególnych „manipulacji" w jej obrębie, itd. Koresponduje z tą właściwością wielowątkowość toku zdarzeniowego w *Lilli Wenedzie*, złożoność tego toku, swoboda w jego rozwijaniu — aż po podjęcie ironicznej gry z całą materią fabularną. Można by zatem znowu mówić o odwoływaniu się Słowackiego do wzorca Eurypidesa (i w tym wypadku odpowiednio „zwielokrotnionego"), gdyby nie Szekspir oraz Calderon, którzy w podobny sposób konstruują fabuły swoich dramatów [85], a których

---

[82] Z tego właśnie względu B r u m o y (*op. cit.*, s. 336—342) traktuje prologi do tragedii jako zbędne, zakłócające porządek rozwoju akcji, itd. S c h l e g e l (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 102) sądzi natomiast wręcz przeciwnie, w każdym zaś razie znajduje uzasadnienie (w swobodnym sposobie traktowania mitów przez Eurypidesa) ich obecności w tych tragediach.

[83] Wzmiankuje o nim jednak tylko S c h l e g e l (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*).

[84] Niepotrzebny w rozwoju toku fabularnego, efekt ten znajduje jednak w dramacie odpowiednie motywacje w sposobie prowadzenia tutaj wątku św. Gwalberta.

[85] W wykładach Schlegla Szekspir traktowany był wręcz jako dramaturg ironista (zob. W e i n t r a u b, *op. cit.*, s. 229). Z kolei florenckie studia Słowackiego

twórczość dostarczała w ogóle „pierwszych wzorów" dla romantycznych dramatopisarzy w ich walce z trzema klasycznymi jednościami, w tym i z nadto rygorystycznie pojmowaną jednością akcji. W każdym wypadku Słowacki uznany musi być przede wszystkim za ich „ucznia". Ale jednego w tej kwestii nie sposób pominąć. To o Eurypidesie m. in. tak pisał August Wilhelm Schlegel:

> Niezależna swoboda w traktowaniu fabuł, która była jednym z przywilejów sztuki tragicznej, u Eurypidesa wyradza się często w nieograniczoną samowolę [86].

Fabuła pojawia się tutaj przede wszystkim w znaczeniu mitu, ale całe już zdanie w ostatecznym swoim wydźwięku stawia również sprawę fabularnych mechanizmów konstrukcyjnych w tragediach Eurypidesa. Przeszedł on w tym względzie — jak formułuje Schlegel — od „swobody" do „samowoli". A stąd już tylko krok do ironicznego igrania motywami fabularnymi w *Lilli Wenedzie.*

Eurypides może być uznany za wzór autora *Lilli Wenedy* w zakresie ogólnego ujęcia świata tej tragedii w kategoriach ironii. Wystarczy tylko uwzględnić inne właściwości tego tragediopisarstwa, wydobywane właśnie przez Schlegla. Pisze on bowiem następnie o częstym obniżaniu przez Eurypidesa „wysokiego" stylu jego tragedii:

> ton przemówień staje się bardzo poufny i schodzi z wyżyn koturnu na ziemię.

Nazywa go też w końcu „zwiastunem" nowej komedii w stylu Menandra, a w uzasadnieniu wyjaśnia:

> jest Eurypides już zwiastunem nowej komedii, ku której objawia widoczną skłonność, kiedy pod postacią czasu bohaterskiego często przedstawia ówczesną rzeczywistość [87].

Co zaś ważniejsze: Schlegel poruszając również sprawę kategorii losu jako siły rządzącej światem greckiej tragedii, o tym najmłodszym z tragików pisze wprost:

> Pojęcie losu odziedziczył naturalnie po swoich poprzednikach [...], ale pomimo to u Eurypidesa los rzadko jest niewidzialnym duchem całej poezji, zasadniczą myślą świata tragicznego. [...] Eurypides ściągnął [tę ideę] z re-

---

z r. 1837 nad dramaturgią Calderona skłoniły badaczy do wiązania złożoności akcji dramatycznej *Lilli Wenedy,* zawartej tu całej skomplikowanej intrygi — z inspiracjami Calderona, i to traktowanymi jak najbardziej „na serio" (zob. Kleiner, *op. cit.,* s. 361, a także S. Ciesielska-Borkowska, *Calderon w twórczości Słowackiego.* W zbiorze: *Materiały Sesji Naukowej 25—28 listopada 1959.* Warszawa 1959).

[86] Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur,* s. 102.

[87] *Ibidem,* s. 103—104. Nie podejmujemy tu dyskusji na temat eurypidesowej czy szekspirowskiej (!) proweniencji tego rysu *Lilli Wenedy.*

gionów nieskończoności i nieprzemijalna konieczność wyradza się u niego nierzadko w upór przypadku [88].

„Samowola" w traktowaniu fabuł, tragizm przemieszany z potocznością i z komizmem, pokazywanie bohaterskich czasów z perspektywy współczesności, wreszcie los „wyradzający się" w przypadek — wszystko to, co u Eurypidesa wyczytał Schlegel, okazuje się w pełni przygotowywać całą ironiczną projekcję świata w *Lilli Wenedzie*. Słowacki postąpił tylko w stosunku do „pierwowzoru" o krok dalej. Czy też: wyostrzył jego cechy. Bądź jeszcze inaczej: wyciągnął z niego wszystkie wnioski.

Rację ma zatem Claude Backvis, kiedy pisze o twórcy *Lilli Wenedy*:

> Aktem intuicji przynoszącym mu zaszczyt poeta pojął to, co Eurypides chciał był zrobić z tragedii odziedziczonej z tradycji, ale czego nie ośmielił się uczynić z braku odwagi. I koniec końcem wyczuł w tej hybrydycznej formie, pełnej wybiegów, które się nie udają, w tej „półrzeźbie" właśnie, która zostaje rzeźbą wbrew sobie nie mogąc znaleźć adekwatnego wyrazu dla twórczego zamysłu, wyczuł, że ten dramaturg, rzekomo mitologiczny, tkwi w pełni w owoczesnej ideologii politycznej i pod pozorem opowieści o bohaterach z pogranicza legendy i prehistorii żywi się namiętnościami Aten owej epoki, że pod dość niebogatym przybraniem poetyckim tragedia ta chce przede wszystkim oddać intelektualne dyskusje dwóch postaw moralnych czy dwóch światopoglądów [...] [89].

Backvis nie zaznaczył tylko jednego: że w tym „akcie intuicji", w tym „wyczuciu" walnie poecie dopomógł Schlegel. Wolno chyba w ogóle twierdzić, że Słowacki musiał czytać *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* Schlegla; na drugim dopiero miejscu jako źródło wiedzy o Eurypidesie w grę wchodziłoby dzieło Brumoy.

Eurypides patronuje *Lilli Wenedzie* jako dramatowi ironicznemu i sam jednocześnie, jego „pół posągowa forma [...] tragedyi", staje się tutaj przedmiotem ironicznej gry, „zabawy w Eurypidesa" — jeśli sparafrazować odnoszącą się do *Balladyny* formułę Weintrauba, z Szekspirem na ostatnim miejscu.

Dystans, ironia, gra, zabawa itd. — a przecież tym, co najbardziej rzuca się w oczy przy lekturze *Lilli Wenedy*, jest patetyczny melodramatyzm, którego, wydawałoby się, nie sposób ująć w jakikolwiek cudzysłów [90]. Pozostaje jednak pytanie: a jeżeli ów melodramatyzm patetyczny w taki cudzysłów został już ujęty przez samego twórcę? Twórcę, któremu bliskie były zawsze rozwiązania melodramatyczne, ale który nigdy nie wyposażał ich „wprost" w aż tak wielki ładunek emocjonalny jak tym razem?

---

[88] Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 97.

[89] C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. Tłumaczył J. Prokop. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i opracowanie A. Biernacki. Warszawa 1975, s. 329—330.

[90] Sformułowanie J. Błońskiego z recenzji wzmiankowanej już wcześniej pracy *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*.

Już Arystoteles w swojej *Poetyce* pisał, że Eurypides „w oczach publiczności uchodzi za najbardziej tragicznego z poetów" [91]. Stagiryta wiązał ten sąd z umiejętnością operowania przez Eurypidesa — mówiąc najkrócej — obrazem ludzkiego nieszczęścia. Potem Brumoy podnosił zdolność Eurypidesa do malowania w tragicznych barwach afektów duszy, namiętności człowieka, cierpienia, narastania — w takiej np. *Medei* — przerażenia ze sceny na scenę, w ogóle gotowość poświęcenia „całości" na rzecz „części", aby móc tylko przedstawić okoliczności poszczególnych wydarzeń od strony najbardziej wstrząsającej [92]. Schlegel pisał krótko:

> Wzajemne podporządkowanie idealnej wysokości charakteru i cierpienia [...] jest dla niego najważniejsze.

I dalej:

> Wszędzie zmierza do wywołania wzruszenia, dla niego urąga nie tylko stosowności, ale poświęca spoistość swoich sztuk. Jest sugestywny w malowaniu nieszczęścia [...].

Jednocześnie pojawia się znamienne zastrzeżenie:

> ale często wykorzystuje on nasze współczucie nie z myślą o wywołaniu wewnętrznego bólu duszy, lecz wręcz fizycznego odczucia nieszczęścia [93].

Nieszczęście, cierpienie, wzruszenie — swoiste słowa-klucze, które konsekwentnie, od Arystotelesa poczynając, określają cały czas zasady oddziaływania tragedii Eurypidesa. Dzieła te w sposób wręcz natarczywy okazują się odwoływać do emocji odbiorców; Arystotelesowskie *katharsis* ulega w nich najwyraźniej uproszczeniu. Schlegel zwraca już wprost uwagę na tę pewną powierzchowność w sterowaniu przez Eurypidesa uczuciami odbiorców. W przedstawionym przez niego stanowisku zawarty jest wręcz imperatyw podjęcia co najmniej dyskusji z tego rodzaju praktyką tragediopisarską Eurypidesa. I Słowacki poszedł niejako tym tropem. Przy czym oznaczało to stworzenie w *Lilli Wenedzie* kolejnej ironicznej repliki teatru Eurypidesa. Właśnie ów efekt patetycznego melodramatyzmu, który, zdawałoby się, zdominował cały dramat, to jeszcze jeden, ostatni już wyróżnik prowadzonej tutaj „zabawy w Eurypidesa".

W *Balladynie* prezentował Słowacki cały katalog postaci i sytuacji szekspirowskich, mechanizmów konstrukcyjnych jego dramatów itd. takim czytelnikom, którzy „Szekspira ledwie znali ze słyszenia lub nieudolnych adaptacji", dostosowywanych jeszcze do wymogów klasycystycznej dramaturgii. Ze swoją „zabawą w Szekspira" trafił on zatem „w próż-

---

[91] Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 37. BN II 209.

[92] Brumoy, *op. cit.*, s. 342—345.

[93] Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 99.

nię idealnej niewiedzy"[94]. W wypadku *Lilli Wenedy* i podjętej tutaj z kolei „zabawy w Eurypidesa" tego już powiedzieć nie można. Więcej. Eurypides wraz ze swymi tragediami od dawna i w żywy ciągle sposób obecny był w kulturze polskiej. Wzorował się na tych tragediach Jan Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*, Szymon Szymonowic w dramatach biblijnych, twórcy barokowego teatru jezuickiego. Wzory te przeniknęły też, za sprawą francuskiej tragedii klasycystycznej, do naszych tragedii narodowych z okresu późnego klasycyzmu. Nieprzypadkowo również w swoim *Porównaniu „Fedry" Rasyna z „Fedrą" Eurypidesa* Schlegel wziął na warsztat utwór tego właśnie autora; pisał wprost:

> Wiem, że po największej części tegocześni, a nade wszystko francuscy pisarze naznaczają mu pierwsze miejsce między tragicznymi Greków poetami[95].

Co zaś najważniejsze: całe dziedzictwo kultury antycznej, w tym i twórczość Eurypidesa, stanowiło wówczas wciąż jeszcze podstawę humanistycznego wykształcenia. Jeśli spojrzeć z tej tylko perspektywy — każdy przyszły romantyk kształcony był na klasyka. Tak twórca, jak i odbiorcy jego dzieł.

Lilla Weneda stanowi kolejną po *Balladynie* realizację dramatu ironicznego. A jako tego typu utwór sytuuje się ona na szczególnej pozycji w dziejach gatunku, w kontekście epoki, w całokształcie twórczości Słowackiego wreszcie. Jej ogląd i ocena wymagają w konsekwencji obrania szczególnego punktu widzenia. Perspektywa „największej tragedii, jaką stworzył romantyzm europejski" (J. Kleiner), „wielkiej tragedii" (M. Janik) czy w ogóle „tylko" tragedii (J. Krzyżanowski, S. Treugutt i inni) — ta perspektywa oglądu i oceny szybko doprowadzić musi na antypody: do projekcji „dzieła chybionego", wręcz grafomańskiego (W. Borowy). Wiadomo zresztą, że tak właśnie się stało. W pracy niniejszej staraliśmy się wskazać, dlaczego tak się stać musiało; pisząc o *Lilli Wenedzie* pomijano cały czas jeden rys dramatu: jego „ariostyczność". W dorobku Słowackiego publikowanym za jego życia dramat ten nieprzypadkowo znalazł swoje miejsce między *Balladyną* a — *Beniowskim*.

I na koniec — obrazu *Lilli Wenedy* „wychodzącej na świat z ariostycznym uśmiechem na twarzy" nie należy traktować jako tylko „teoretycznego" tworu historyka literatury. Stał się już bowiem ten obraz udziałem sztuki teatru. W głośnym przedstawieniu *Lilli Wenedy*, którego premiera odbyła się 17 listopada 1973 w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, a którego reżyserem była Krystyna Skuszanka[96] — za

---

[94] S. Treugutt, *„Balladyna" od końca*. „Kultura" 1974, nr 9, s. 1.

[95] Schlegel, *Porównanie „Fedry" Rasyna z „Fedrą" Eurypidesa*, s. 11.

[96] Drugą premierę tego spektaktlu (z drobnymi jedynie korektami) przedstawiła Skuszanka w Teatrze Narodowym w Warszawie 19 października 1984.

punkt wyjścia spektaklu (a zarazem za główną zasadę organizującą jego cały przebieg) posłużyła sytuacja inscenizowania fikcji dramatycznej Słowackiego w polskim salonie z końca lat trzydziestych w. XIX czy też w klubie polskim w „emigracyjnym" Paryżu. Była to sytuacja odgrywania tutaj tragediowej akcji przez uczestników towarzyskiego spotkania, przez emigrantów, na zasadzie swoistej psychodramy. Skuszanka pokazała zatem *Lillę Wenedę* przez pryzmat strof *Grobu Agamemnona*. A warunkiem takiej realizacji dramatu stało się przyjęcie postawy dystansu do całego jego świata przedstawionego, oparcie na podstawie dystansu wszystkich działań aktorów, *dramatis personarum* wenedyjskiej tragedii, itd. [97] I choć przykład tego przedstawienia — zwłaszcza w sytuacji, gdy wciąż jeszcze stajemy się świadkami tylu przeróżnych operacji dokonywanych na tekstach klasyków przez reżyserów, którzy „mają pomysły" — nie może być uznany za rozstrzygający dla postawionej w tym wywodzie tezy, to jednak doskonale tezę tę podpiera. Z perspektywy teatralnej praktyki tym razem. A ta okoliczność w wypadku dramatu nie może być bez znaczenia.

---

[97] Zob. K. Wolicki, *„Lilla Weneda" 1973* (*zapis spektaklu*). „Dialog" 1974, nr 5, s. 106—120. — K. Skuszanka, *Z notatek do inscenizacji*. Jw., s. 121—122. — Z. Greń, *Lilla i Wacław*. Jw., s. 123—127.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

ELŻBIETA NOWICKA

„POEZJA" I „PROZA" W ŚWIADOMOŚCI LITERACKIEJ ROMANTYZMU POLISTOPADOWEGO

NA MARGINESIE „RYSU DZIEJÓW PIŚMIENNICTWA POLSKIEGO" LESŁAWA ŁUKASZEWICZA

Szkolny podręcznik do nauki literatury polskiej, *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego* Lesława Łukaszewicza [1], funkcjonuje dziś głównie jako przedmiot refleksji metodologicznej nad ubiegłowieczną historią literatury, a także jako egzemplifikacja określonych założeń metodycznych i dydaktycznych przyjętych w prezentowaniu literatury polskiej na użytek szkolny [2]. Postać autora częściej pojawia się w historiach galicyjskich konspiracji [3] niż w historiach literatury i krytyki, w których niewiele wyczerpujących omówień pisarstwa Łukaszewicza. Tak oto np. zostały scharakteryzowane jego prace publikowane w galicyjskim „Pamiętniku Naukowym" [4]:

> Uzupełniał ten [tj. „Kwartalnika Naukowego"] kierunek Lesław Łukaszewicz, co w osobnym organie uwzględniał literaturę piękną i [...] zwalczał stanowisko Goszczyńskiego. Krytykę rozumiał jako pojmowanie i tłumaczenie zjawisk literackich, a nie sąd o nich, co zbliżało go do Mickiewicza sprzed 1830 roku, a oddalało od Grabowskiego i jego pentarchii [5].

---

[1] Wydanie 1 ukazało się w r. 1836 (Kraków), ostatnie — w r. 1868 (Poznań). Do wszystkich wydań odsyłam skrótem: Ł. Pierwsza liczba po skrócie oznacza rok wydania, następne — stronice.

[2] Zob. np. T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu 1831—1863*. Kraków 1931, s. 136—156. — S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. (O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1 połowie XIX w.)*. Warszawa 1960, s. 89—122. — L. Słowiński, *Nauka literatury polskiej w szkole średniej w latach 1795—1914*. Warszawa 1976, s. 104—113, 270—277.

[3] Zob. np. S. Kieniewicz, *Konspiracje galicyjskie 1831—1845*. Warszawa 1950, s. 113—136. — B. Łopuszański, *Stowarzyszenie Ludu Polskiego (1835—1841)*. Kraków 1975, s. 13—68.

[4] Pismo redagowane przez L. Łukaszewicza wespół z L. Zienkowiczem w latach 1837—1838.

[5] Grabowski, *op. cit.*, s. 137—138.

Na temat *Rysu dziejów piśmiennictwa polskiego* pisano zaś:

jasno charakteryzował okresy, nieźle określał pisarzy. To było powodem, że, począwszy od r. 1836, pojawiły się jeszcze trzy wydania za życia autora z poprawkami Kalinki i Mułkowskiego. A i później nie brakło ich wiele [6].

Przypuszczać jednak można, że szkolny podręcznik Łukaszewicza zdoła pobudzić zainteresowanie historyków literatury, i to z kilku przyczyn. Jak bowiem odnotowuje *Nowy Korbut*, w latach 1836—1866 książka ta pojawiła się w jedenastu wydaniach, co na tle współczesnych jej podręczników i „rysów", słabiej „obecnych" na księgarskim rynku, stawia dziełko Łukaszewicza w sytuacji uprzywilejowanej i dość wyjątkowej. Jednoznacznie i wyłącznie autorskie są tu zresztą tylko trzy edycje: pierwsza, krakowska, z r. 1836; druga (stanowiąca w zasadzie przedruk poprzedniej), z r. 1838, oraz czwarta, z r. 1851, również krakowska (autorska przeróbka dwu wcześniejszych). Wstęp, pióra samego Łukaszewicza, tak anonsuje to wydanie:

Na nowo puszczam w świat książeczkę, której przeznaczeniem być skazówką dla poczynających zasięgać wiadomości o piśmiennictwie ojczystym. [Ł 1851, III]

Osiem pozostałych wydań to edycje stopniowo obrastające w uzupełnienia i aktualizacje (często zresztą pozorne, o czym dalej). W każdym z nich na karcie tytułowej odnotowano, obok nazwiska głównego autora, również nazwiska licznych ,,dopełniaczy", nie zawsze zresztą w komplecie tam ujawnionych.

Edytorskie losy książki, wedle ustaleń *Nowego Korbuta*, przedstawiają się następująco:

Rys dziejów piśmiennictwa polskiego. Kr. 1836 [...] wyd. 2 Kr. 1838; wyd. 3, uzup. przez W. K. (Kalinkę), A. M. (Mułkowskiego). Kr. 1848; wyd. przerobione przez autora. Kr. 1851.

Wyd. uzup. przez J. N. C. (Czarnowskiego). W-wa 1856; wyd. przerobione, powiększone i doprowadzone do 1857 (uzupełnił J. Radwański). Kr. 1858; wyd. większe uzup. i doprowadzone do 1859 (oprac. T. Kiliński). Poz. 1860; wyd. 2 większe. Poz. 1860; wyd. pt. *Rys dziejów [...]* uzupełniony wiadomością o pisarzach polsko-łacińskich. W-wa 1861; wyd. 3 uzup. i doprowadzone do 1864. Poz. 1864; wyd. 3 większe. Poz. 1866.

Kolejne edycje podręcznika Łukaszewicza ukazywały się we wszystkich trzech zaborach (Kraków, Warszawa, Poznań), zyskując po drodze kilku ujawnionych i — jak kąśliwie sugeruje Karol Estreicher w recenzji ostatniego wydania — legion anonimowych ,,dopełniaczy" [7], rozrastając się od 93 stronic wydania pierwszego do 877 w wydaniu ostatnim. Często-

[6] *Ibidem*, s. 138.

[7] K. Estreicher, rec.: L. Łukaszewicz, *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*. Wydanie trzecie, większe, uzupełnione i doprowadzone do roku 1866 [...]. Poznań, nakładem i czcionkami N. Kamińskiego i Spółki, 1866, w 8-ce, s. 877. „Biblioteka Warszawska" 1866, t. 1, s. 422—438.

tliwość wznowień i duży zasięg terytorialny podręcznika (był używany we wszystkich zaborach, a także na ziemiach Rzeczypospolitej Krakowskiej, mniej więcej do r. 1870) [8] każą przypuszczać, że książka zaspokajała istotne zapotrzebowania czytelnicze czy raczej — precyzując — szkolne. Ta użytkowość książki implikuje chyba jej istotną cechę — potoczny charakter prezentowanych w niej przeświadczeń.

Warto przy tym pamiętać, że dziełko Łukaszewicza, przynajmniej dwa pierwsze wydania, trafiło w korzystną dla jego poczytności lukę: między normatywne opracowania Filipa Nereusza Golańskiego, Józefa Królikowskiego, Euzebiusza Słowackiego czy Józefa Korzeniowskiego, a późniejsze, o ambicjach historycznoliterackich, prace Wacława Aleksandra Maciejowskiego, Michała Wiszniewskiego, Władysława Nehringa, Jana Majorkiewicza, Jana Poplińskiego [9]. Natomiast rozprawy czołowych piór krytycznych epoki międzypowstaniowej (by wspomnieć choćby, prawem przykładu, *Literaturę i krytykę* Michała Grabowskiego, liczne prace Józefa Ignacego Kraszewskiego, Lucjana Siemieńskego czy Edwarda Dembowskiego) — rzecz to dla recepcji podręcznika niebłaha — z reguły nie posiadały charakteru „kursowego", wprowadzającego w usystematyzowaną całość literatury ojczystej.

Pod tym zaś względem dziełko Łukaszewicza mogło się wydać nieocenione — nieobszerne początkowo, metodycznie (niekiedy wprawdzie bałamutnie, ale pozostawmy to w tej chwili na uboczu) systematyzujące cały obszar literatury polskiej „od niepamiętnych czasów" aż po... „okres VII" [10] (różnie w różnych wydaniach charakteryzowany i datowany).

I ta właśnie zmienność jest pierwszym uzasadnieniem historycznoliterackiego zainteresowania *Rysem dziejów piśmiennictwa polskiego*.

„Podręczność" i użyteczność książki podnosił też pewnie brak teoretyzującego balastu — światopogląd estetyczny jej twórcy daje się od-

[8] Wskazuje na to Słowiński (*op. cit.*).

[9] Zob. F. N. Golański, *O wymowie i poezyi*. Warszawa—Wilno 1786. Wyd. nast.: 1788, 1808. — J. F. Królikowski, *Rys poetyki*. Poznań 1828. — E. Słowacki: *Prawidła wymowy i poezyi*. Wilno 1826. Wyd. nast.: 1833, 1844, 1847, 1853, 1858; *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*. T. 1—4. Wilno 1826. — J. Korzeniowski, *Kurs poezyi*. Warszawa 1829. — J. Popliński, *Nowe wypisy polskie, czyli wybór różnych wyimków prozą i poezyą dla młodzieży szkolnej*. Leszno 1834—1838. — M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*. Kraków 1840—1845. — H. Cegielski, *Nauka poezyi zawierająca teorię poezyi i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcelniejszych wzorów poezyi polskiej do teorii zastosowany*. Poznań 1845. — J. Majorkiewicz, *Historia, literatura i krytyka. Literatura polska w rozwinięciu historycznym*. Warszawa 1847. — W. A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*. Warszawa 1851—1852 (1853). — J. Rymarkiewicz, *Nauka prozy*. Poznań 1855. — W. Nehring, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*. Poznań 1866.

[10] Tylko wydanie z 1848 r. wprowadza podział na osiem okresów: okres VII obejmuje lata od 1800 do 1830, VIII — „od 1830 roku aż do ostatnich czasów, to jest do roku 1848".

czytać pośrednio, poprzez podzielenie utworów danej epoki między różne rodzaje literatury, przy czym kryteria tego podziału są niejednolite.

Po pierwsze, ulegają one zmianom w zastosowaniu do kolejnych epok w obrębie jednej i tej samej edycji. Po wtóre — i to wydaje się znacznie ciekawsze — epoka, tekst literacki, autor podlegają opisowi i próbom usystematyzowania według kryteriów zmieniających się w kolejnych wydaniach.

I oto właśnie przyczyna druga, dla której to dość uciążliwe przebijanie się przez setki stronic podręcznika zaczyna stawać się ogromnie interesujące.

Cierpliwa lektura odsłania bowiem jeszcze jedną, bardzo istotną kwestię — wpisany w rozprawkę system wartości. Łukaszewicz stara się być dyskretny:

> ułożyłem niniejszy rys [...] skąpy w zdania o duchu każdego tworu [...], zwłaszcza że nie wszyscy mamy jednakowe zdania o jednym i tym samym przedmiocie.

— pisze we wstępie do wydania pierwszego, raczej prezentuje sylwetki, niż feruje sądy, ale i tu zachodzą znamienne przesunięcia.

Ta sama postać, ten sam tekst zyskują w różnych okresach różne naświetlenie i — nierzadko — zgoła odmienne oceny.

W tym oto momencie pokusa, by podręcznik ten potraktować jako przekaz ogólniejszych tendencji właściwych potocznemu myśleniu o literaturze w dobie międzypowstaniowej, jest już bardzo silna. Wstępne postawienie problemu mogłoby zatem wyglądać tak: wszystkie wydania *Rysu dziejów piśmiennictwa polskiego* można potraktować jako swoisty model ówczesnych, zmieniających się przeświadczeń o literaturze polskiej. Najistotniejszy dla niniejszego szkicu pozostanie genologiczny aspekt tych przeświadczeń, a ściślej — pytanie, co stanowiło w szeroko rozumianej świadomości literackiej lat międzypowstaniowych dominantę myślenia o literaturze: poddana „burzeniu" i „krzyżowaniu", ale przecież oparta na solidnych, wielowiekowych podstawach genologia, czy inna — nazwijmy ją w tym momencie „agenologiczną" — norma literackości?

Świadomość, że daleko posunięte redukcja i idealizacja są tu nieuniknione, każe dodać, że owe zapowiadane „wszystkie" wydania dziełka Łukaszewicza to głównie edycje z lat 1836, 1848, 1851, 1860 — pozostałe będą tworzyły niezbędny kontekst. Wybór uzasadnić można tym, iż te właśnie edycje prezentują czytelną w porządku chronologicznym ewolucję klasyfikacji i ocen przyznawanych powieściom i romansom, a pośrednio także poezji i prozie. Analiza tych terminów i ich znaczeń winna zaś stworzyć przesłanki do właściwego postawienia interesującego mnie tu problemu. Ponadto wydanie z r. 1848 prezentuje inny sposób podziału, a częściowo i wartościowania literatury po r. 1800, a więc w podręcznikowej dokumentacji stanu świadomości literackiej może być potrakto-

wane jako ogniwo pośrednie, usytuowane na pograniczu pierwszej i drugiej połowy okresu między powstaniami.

Wydaje się wszakże, że dopiero dopuszczenie do głosu „adwokata diabła" pozwoli stwierdzić, czy możliwe jest przeprowadzenie wyraźnej granicy między systemowością a przypadkowością przeświadczeń, które tu zamierzam rekonstruować — podstawą tych wątpliwości jest przywoływana wcześniej recenzja Karola Estreichera. Jej autor wykazuje dowodnie, jak często „uzupełnianie" i „doprowadzanie" było domeną niemal wyłącznie niechlujstwa i niekompetencji kolejnych „dopełniaczy".

> Dzisiejsze przeróbki nie powinny zasłaniać się nazwiskiem Łukaszewicza [11] i popełniać błędy, których Łukaszewicz nie popełniłby nigdy [...]. Z Łukaszewicza pozostały tylko fragmenty ogólnych zdań, utopione w chaotycznym nagromadzeniu faktów i tytułów, bez planu i wyboru. W dziele tym [...] dziewięć dziesiątych nie należy do Łukaszewicza [12].

Ta okoliczność potwierdza sensowność zaproponowanego wyżej „modelowego" potraktowania podręcznika — skoro niewiele pozostało z Łukaszewicza, zapomnijmy o autorze i odczytajmy te wszystkie edycje jako jeden *quasi*-anonimowy tekst. Zaraz jednak Estreicher wytacza zarzuty natury poważniejszej:

> Z niedbałego przepisywania wynikło, iż to, co było w swoim miejscu i swoim czasie, tutaj umieszczone jest rażącym. Stąd przez wszystkie edycje powtarzają się wyrażenia np. „dotąd żyjący autor" o autorze, który umarł już dawno [...], lub że zamierza pisać dzieło, gdy już zamiar ten dawno porzucił [13].

I — przykładowo — przytacza sąd o Fredrze, który „właśnie" (rok 1866!) „pogniewał się na krytykę", i stwierdza anachronizm, jakim jest niemal zupełne pominięcie piszących kobiet oraz Juliana Klaczki (ani piszące panie, ani Klaczko-krytyk nie mogli „nie istnieć" w latach sześćdziesiątych!) [14].

Gdyby więc „normą" kolejnych edycji był zaprezentowany brak konsekwencji i znajomości elementarnych zasad sporządzania „dopełnionych" wydań, należałoby całą przedstawioną wyżej propozycję przekreślić. W tej magmie niekwestionowalnych w końcu przypadkowości tkwi wszakże wcale mocno osadzony system i temu chciałabym nieco uwagi poświęcić.

---

[11] W tej pracy traktuję jednak Łukaszewicza jako autora także wówczas, gdy omawiam edycje przerobione i wydane bez jego udziału. Sprzyja to przejrzystości wywodu, a jednocześnie pozostanie w zgodzie z zamiarem odczytania podręcznika jako przekazu uogólnionej, ponadjednostkowej świadomości.

[12] Estreicher, *op. cit.*, s. 422—423.

[13] *Ibidem*, s. 427.

[14] Zob. np. uwagi L. Siemieńskiego (*Znaczenie kobiet w literaturze i poemata pani Pruszakowej*. W: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848—1858*. T. 1. Warszawa 1859), także opinie W. Pola (*Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku*. Lwów 1866).

W wydaniu z 1838 r. tak rysowała się w opinii Łukaszewicza twórczość Klementyny z Tańskich Hoffmanowej:

> *Pamiątka po dobrej matce,* równie jak i *Powieści moralne [...]* przeznaczone są dla uczących się panien, nie odpowiadają zupełnie swemu celowi. [Ł 1838, 90]

Ta negatywna opinia o Hoffmanowej nie była zresztą wówczas odosobniona — Edward Dembowski w wydanym w 1845 r. *Piśmiennictwie polskim w zarysie* twierdził, że jej pisma

> wzbudzają w dzieciach dążnością swoją próżne nabożnisiostwo, uznawanie przesądów i niecnoty [...] mogą bierność tylko wykształcić, nigdy zaś prawdziwej cnoty [15].

Ta sama autorka w niespełna 20 lat później prezentowana jest następująco:

> [jej] dzieła nauczające powszechnie są uwielbiane i cenione, [...] przez swoje pisma wywarła na młode pokolenie wpływ tak wielki jak żadna dotąd kobieta. [Ł 1856, 172]

I ten sąd nie pojawił się w próżni: w wydanej w 1859 r. rozprawie o kobietach literatkach pisał Lucjan Siemieński:

> Imię autorki *Pamiątki po dobrej matce* świeci na obszarze żeńskiego piśmiennictwa jak gwiazda pierwszego rzędu, [...] zasługi Tańskiej pozostaną jedyne, bo wydały owoc pożytku, nie próżności, wychowały pokolenie, kiedy idący po niej autorek poczet może go nawet nie bawi [16].

W tonacji potrącającej zaś o emfatyczną przesadę pisał Władysław Nehring w *Kursie literatury polskiej dla użytku szkół:*

> Stanowisko Hoffmanowej w literaturze polskiej należy do najcelniejszych i rzadko który pisarz po Mickiewiczu tak wielki wpływ wywarł na ogół społeczeństwa jak ona [...]. Pisma [...] jej zostaną na długo zbiorem roztropnych nauk i wzorem do naśladowania [17].

Dodać tu warto, że formuła „Pamiątka po dobrej matce" posiadała również aspekt obyczajowy i społeczny. Sygnowano nią krańcowo nieraz odmienne koncepcje roli kobiety i zasad jej „ukształcenia" — „emancypacyjny" (krąg Entuzjastek i poznańskiego „Tygodnika Literackiego") i „zachowawczy" (krąg „Biblioteki Warszawskiej", poglądy Eleonory Ziemięckiej). Pedagogiczny zamysł Hoffmanowej stanowił w tych dyskusjach nierzadko punkt odniesienia dla formułowania przez osoby dyskutujące przekonań własnych [18].

---

[15] E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie w zarysie.* Poznań 1845, s. 378.

[16] Siemieński, *op. cit.*, s. 255—257.

[17] W. Nehring, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół.* Poznań 1866, s. 233.

[18] Zob. N. Żmichowska, *Słowo przedwstępne do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej.* W: *Pisma.* T. 5. Warszawa 1866. Zob. także uwagi M. Dziadosz w pracy *Konteksty historyczno-ideowe „Poganki"* (W: *Między buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej.* Warszawa 1978).

Twórczość Hoffmanowej jest istotna w tych zestawieniach o tyle, o ile przywołuje swój „macierzysty kontekst" — sentymentalizm w specyficznej, udydaktycznionej wersji. Swoista restauracja sentymentalizmu w literaturze lat pięćdziesiątych dobrze współbrzmi z opinią apoteozującą „powieści moralne" pisarki, a zarazem tłumaczy odradzającą się estymę dla moralnych i poznawczych walorów literatury „czułego serca" [19].

Sentymentalizm był ważnym, choć niekoniecznie artykułowanym, składnikiem myślenia w bardzo istotnej dyskusji nad kształtem literatury polskiej, toczonej w latach pięćdziesiątych. Opinia Łukaszewicza „prawidłowo" mieszcząca się w nurcie współczesnych jej przeświadczeń może nasuwać przypuszczenie, że podręcznik jest jednak rządzony jakąś zasadą nieprzypadkowej zgodności między proponowanym przez autora spojrzeniem na dzieje literatury ojczystej a tendencjami panującymi w tym momencie w estetyce czy krytyce literackiej. I nie idzie tu chyba ani o wysokie ambicje teoretyczne Łukaszewicza, ani nawet o zamiar „dania świadectwa"; sądzić raczej można, że wiele konstatacji podręcznika wykazuje „mimowiedną" tylko zgodność z tym, co w danej chwili na temat literatury myślano i pisano.

Fakt ten, co naturalne, podtrzymuje możliwość odczytania *Rysu dziejów piśmiennictwa polskiego* jako dość wiernego zapisu współczesnej mu świadomości literackiej. Dodatkowych spostrzeżeń może dostarczyć semantyczna analiza terminów oznaczających zjawiska podstawowe dla romantycznego myślenia o sztuce — artystę i jego moc twórczą. Tak więc w r. 1836 Franciszek Karpiński to: „Cichy i tkliwy jeniusz, ale bez imaginacyi" (Ł 1836, 55, podkreśl. E. N.), w r. 1851 zaś „Cichy i tkliwy poeta, ale bez fantazyi" (Ł 1851, 83, podkreśl. E. N.).

Imaginacja dla estetyki oświeceniowej [20] — według uogólniającej for-

---

[19] Zob. zwłaszcza: J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*. Warszawa 1979. — A. Bartoszewicz, *Walka o powieść tendencyjną u schyłku okresu międzypowstaniowego*. „Ruch Literacki" 1963, z. 5—6. Przedruk pt. *Kształtowanie się pojęcia powieści tendencyjnej*. W: *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*. Warszawa—Poznań 1973. — M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*. „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 2. Problem funkcjonowania sentymentalizmu w poezji romantycznej podnosi T. Kostkiewiczowa w pracy *Tradycja sentymentalizmu w poezji epoki romantycznej* (w zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Wrocław 1981. Seria 3). Na marginesie: godna odnotowania wydaje się też ewolucja ujęcia twórczości Brodzińskiego w kolejnych edycjach podręcznika Łukaszewicza — po skromnych wzmiankach w wydaniach z lat wcześniejszych edycja warszawska z 1856 r. daje rozbudowaną apologię tej twórczości, akcentując ten sam co u Hoffmanowej moralny aspekt pisarstwa Brodzińskiego.

[20] Oświeceniowemu rozumieniu tego pojęcia sporo miejsca poświęca S. Pietraszko w pracy *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu* (Wrocław 1966). Zob. też J. Komar, *Pojęcie imaginacji w polskiej świadomości literackiej na przełomie XVIII i XIX wieku*. „Roczniki Humanistyczne" 1966, z. 1. — *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław 1977, sv. „Imaginacja". Imaginacją zajmują się

muły współczesnego badacza — Jeana Starobinskiego — „nie jest architektem dzieła, jest jego dekoratorem i winna ograniczyć się do tej funkcji" [21]. Euzebiusz Słowacki twierdził, iż „ona jest zasadą smaku i źródłem przyjemnych jego uczuć" [22], Linde definiował imaginację jako „moc umysłu naszego, którą widzimy rzeczy nieprzytomne". „Przytomność", wedle Lindego, to „znajdowanie się w osobie przy czymś, obecność"; „rzeczy nieprzytomne" zatem, niedostępne bezpośredniemu poznaniu, przywołuje wyobraźnia klasycystyczna. Cytowany wyżej Starobinski podkreśla, że ona właśnie „zarysowuje przed nami kształt tego, co możliwe do urzeczywistnienia, zanim to zostanie urzeczywistnione" [23].

Romantyzm wobec koncepcji wyobraźni-dekoratora dokonuje zasadniczej zmiany. Pisze Starobinski:

> jest to siła unifikująca, zasada organizacji. Wyobraźnia zatem nie jest już tylko ubocznym składnikiem geniuszu, oddanym sługą uczestniczącym we wspólnym dziele wszystkich władz człowieka, lecz inną nazwą dla samego geniuszu; zamiast być obcym dodatkiem do koncepcji dzieła, staje się najważniejszą siłą twórczą [...] [24].

Tak widział rolę imaginacji np. Michał Grabowski, szczególnie chyba zręcznie spożytkowujący zasób pojęć romantyzmu przedlistopadowego na potrzeby odmiennej ideologii i estetyki:

> imaginacja jest siłą tworzącą, nie może ona mieć koniecznego wzoru i prawidła, bo w takim razie nie tworzyłaby, więc nie byłaby imaginacją [25].

Imaginacja, wyobraźnia, współtworzyła kanon podstawowych pojęć wczesnego romantyzmu, powoływano się na nią wówczas, gdy szło o scharakteryzowanie istoty procesu tworzenia i władz twórczych artysty (Mochnacki, Brodziński, Mickiewicz). Pojawiająca się wówczas tu i ówdzie, np. u Mochnackiego, „fantazya" dotyczy raczej cech samego utworu.

Opracowania z późnych lat międzypowstaniowych posługują się chętniej i częściej ową „fantazyą". Tak więc np. Siemieński pisze szkic o powieściach Jana Potockiego zatytułowany *Bogactwo fantazyi w romansie* [26]. Józef Kremer nadaje drugiemu tomowi *Listów z Krakowa* [27] podtytuł *Dzieje artystycznej fantazji*, przy czym zakres znaczeniowy tego po-

---

bodaj wszyscy autorzy oświeceniowych poetyk — zob. np. E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, s. 56—60 n.

[21] J. Starobinski, *Wskazówki do pojęcia historii wyobraźni*. Przełożył W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4, s. 225.

[22] E. Słowacki, *Mowa miana w 1811 roku przed rozpoczęciem lekcji w Uniwersytecie Wileńskim*. W: *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 3, s. 431.

[23] Starobinski, *op. cit.*, s. 218. Podkreśl. E. N.

[24] *Ibidem*, s. 227.

[25] M. Grabowski, list do H. Rzewuskiego z 5 grudnia 1842. W: *Listy literackie*. Wydał A. Bar. Kraków 1934, s. 285.

[26] L. Siemieński, *Powieść Jana Potockiego. Bogactwo fantazyi w romansie*. W: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848—1858*. T. 2.

[27] J. Kremer, *Listy z Krakowa*. T. 2. Wilno 1855.

jęcia pokrywa się mniej więcej z wczesnoromantyczną „imaginacją". W podręcznikach Władysława Nehringa, Juliana Bartoszewicza [28], w wypowiedziach Józefa Ignacego Kraszewskiego czy późniejszych tekstach Michała Grabowskiego napotykamy zdecydowanie częściej „fantazję" — służy ona opisowi i wartościowaniu utworu, nierzadko i twórcy. Świadectwa obowiązującej normy i uzusu językowego (Słownik Wileński, Słownik Warszawski) wyraźnie wskazują na możliwość wymiennego traktowania „imaginacyi" i „fantazyi". Przytoczone wyżej przykłady, jakkolwiek wyrywkowe i niekompletne, dowodzą ponadto zmiany językowej preferencji — „fantazja", służąc nadal opisowi i ocenie „dzieła", pojawia się także na miejscu „imaginacji", a więc w rejonach „twórcy" i „tworzenia".

Ewolucja od „geniusza" do „poety" posiadała, jak się zdaje, następujący przebieg:

„Geniusz" funkcjonował powszechnie (poświadcza to Linde, Słownik Wileński) w dwu przynajmniej istotnych dla nas znaczeniach — jako najwyższa z władz twórczych człowieka i jako „umysł nad pospolite umysły górniejszy"(Linde). Pierwsze znaczenie egzemplifikuje fragment roztrząsań Michała Wiszniewskiego:

> Geniusz więc nie jest władzą umysłu, lecz najważniejszą jego i najbujniejszą doskonałością, przymiotem osobistym, wrodzonym niebios darem [29].

Ze znaczeniem drugim („geniusz" to poeta wyjątkowo przez niebiosa obdarowany) mamy do czynienia np. u Hipolita Cegielskiego:

> Dar wtajemniczenia się w świat fizyczny i moralny, [...] mocne czucie i żywa wyobraźnia, a zarazem zdolność składania obrazów ze zjawisk dostrzeżonych i w duchu pojętych [...], oto są główne warunki i znamiona prawdziwego poety. Usposobienie takie dostaje się poecie od natury w udziele, a najwyższy tych zdolności stopień wynosi go do zaszczytnego, acz rzadkiego dostojeństwa geniusza [30].

Szczególne cechy geniusza akcentują też mocno Kremer i Siemieński [31] — w ich ujęciu „poeta" (wedle Słownika Wileńskiego: rymotwórca, wierszopis, pieśniarz, piszący poezje) i „geniusz" to określenia silnie wartościujące.

Mógł zatem Karpiński paść ofiarą przewartościowania skali jego talentu i został „tylko" poetą (choć od „jeniuszy" aż tłoczno w krytyce lat międzypowstaniowych, dowodów dostarczają choćby szkice krytyczne Dembowskiego!). Równocześnie widać sygnalizowane uprzednio

---

[28] J. Bartoszewicz, *Historia literatury polskiej potocznym sposobem opowiedziana*. Warszawa 1864.

[29] M. Wiszniewski, *Charaktery rozumów ludzkich*. Kraków 1842, s. 274—275.

[30] H. Cegielski, *Nauka poezyi*. Poznań 1845, s. 24.

[31] Kremer, *op. cit.* — Siemieński: *Przewodnictwo poezyi w dziedzinie myśli*; *„Felicyta". Dramat A. E. Odyńca*. W: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848 [do] 1858*. T. 1. Warszawa 1859.

zjawisko — wyraźne rozdzielenie desygnatów odpowiadających obu tym terminom: „Mickiewicz i poeci narodowi porywali, unosili geniuszem"[32]. Tak więc „poeta" to po prostu „piszący poezje", wolny od wartościującego sprzężenia z „geniuszem". Możliwe zatem, że Karpiński — czytany w latach pięćdziesiątych „został poetą", gdyż w słowniku krytyki literackiej schyłku doby międzypowstaniowej był nim prawie każdy piszący „poezye"; „geniusz" albo służył oznaczeniu jednostki zupełnie wyjątkowej, albo też przywoływał inne pole zjawisk[33].

Znaczeniowy walor imaginacji, tego romantycznego wytrycha i do duszy artysty, i do tajemnicy wszechświata, jak też konotacje znaczeniowe słowa „geniusz" sprawiają, że Karpiński opisany w szkolnym podręczniku z lat trzydziestych jest bardzo bliski Karpińskiemu z romantycznego, Mickiewiczowskiego odczytania. Był on, zdaniem Mickiewicza, artystą „niewyrozumowanym", poezję swą „szczęśliwym instynktem odgadnął"[34]. Tak oto w latach trzydziestych, przy często jeszcze silnej fascynacji estetyką wczesnego romantyzmu[35], „imaginacja" i „geniusz" były terminami ze słownika współczesnych terminów literackich; opisany tymi kategoriami Karpiński podlegał regułom wczesnoromantycznej lektury.

Odczytana z *Rysu dziejów piśmiennictwa polskiego* przemiana „geniusza" w „poetę", a „imaginacji" w „fantazję", poświadczona licznymi zapisami z epoki, wskazuje na upodobania językowe, a przede wszystkim rodzaj czytania sentymentalnego twórcy — inne w późnych latach międzypowstaniowych niż w okresie nieco wcześniejszym.

Powyższe przykłady — niekompletne i wyrywkowe — wskazują na zjawisko ważne. Jest to organiczny związek między uchwytną przy zestawieniu różnych edycji podręcznika ewolucją systemu klasyfikowania i wartościowania zjawisk literackich a zmiennością kontekstu historyczno- i krytycznoliterackiego lat międzypowstaniowych. Uzasadnione wydaje się więc założone w niniejszym szkicu potraktowanie dziełka Łukaszewicza

---

32 J. Bartoszewicz, *op. cit.*, s. 556. Podkreśl. E. N.

33 Nieco inny aspekt tego zjawiska przedstawia J. Kamionkowa w pracy *Portret geniusza* (w zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Wrocław 1974. Seria 2). Zob. też J. Kamionkowa, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*. Warszawa 1970. — E. Panofsky, *Artysta, uczony, geniusz. Uwagi o „Renaissance-Dammerung"*. Przełożyła A. Morawińska. W: *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971.

34 A. Mickiewicz, *Franciszek Karpiński*. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 5. Warszawa 1955, s. 241. Podkreśl. E. N. Rozprawka ta ukazała się drukiem w 1827 r. w przekładzie rosyjskim.

35 Zob. uwagi K. Poklewskiej (*Galicja romantyczna 1836—1840*. Warszawa 1976) na temat opóźnionej recepcji romantyzmu europejskiego i rodzimego w Galicji w latach trzydziestych. Pamiętać przy tym trzeba, że właśnie Galicja była miejscem pierwszych wydań *Rysu dziejów piśmiennictwa polskiego*. Zob. także W. Zawadzki, *Literatura w Galicji. Ustęp z pamiętników*. Lwów 1878.

jako zespołu zmieniających się w czasie, funkcjonujących potocznie (szkolny charakter podręcznika!) sądów na temat literatury, a tym samym i jako odbicia pewnego stanu świadomości literackiej okresu. Zaproponowana niżej analiza ma na względzie, jak to sygnalizowałam, genologiczny aspekt tej świadomości.

Nie zamierzam przedstawiać tutaj wszystkich ważniejszych tendencji w badaniach nad gatunkami literatury romantycznej [36], jest wszakże pewna kwestia, którą warto uwypuklić. Otóż badaniom tym patronuje na ogół nie formułowana wprost zasada, wedle której romantyzm jest kolejną z epok „genologicznych". Literaturą jest więc to, co daje się opisać w kategoriach gatunku, sam zaś gatunek tworzy płaszczyznę „wspólnotowych" doświadczeń pisarza i czytelnika, rozpoznającego w zgodzie z oczekiwaniem — lub częściej, jak tego mogła wymagać romantyczna „antynorma", w niejakim zaskoczeniu — mimo wszystko znajomy model literackiego przekazu [37]. Wszelako lektura pewnych wypowiedzi krytycznych „z epoki", niektóre, podejmowane wówczas próby kodyfikacji terminów, jakimi posługiwano się przy opisie „piśmiennych płodów", nasuwają — bardzo jeszcze ostrożne w tym momencie — przypuszczenie, że obok tradycyjnego (mimo liczne romantyczne przekształcenia) „myślenia gatunkami" formuje się jak gdyby światopogląd agenologiczny, rozporządzający wobec utworu literackiego innymi niż gatunek kryteriami i normami [38].

> Proza ma ten właściwy swój cel — żeby nauczyć. A ponieważ ma wolność używania wyrazów, jakich chce, nie jest ograniczona ani rymami, ani harmonią, ani pewną liczbą wierszowanych zgłosek; większą ma tedy łatwość w wyłożeniu swych wyobrażeń, a zatem i w nauczaniu. Przetoż i historia, i wszystkie nauki i sztuki wykładają się prozą.

— pisał Filip Nereusz Golański bardzo klarownie, choć może niezupełnie jednoznacznie [39]. „Proza" jest tu bowiem rodzajem ($\neq$*genus*!) pisanej formy

---

[36] Przywołuję tutaj opracowania najbardziej mnie inspirujące, także poprzez moje wątpliwości wobec tez, które prezentują: M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Warszawa 1976. — I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Wrocław 1967; *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972. — K. Wyka, *Pan Tadeusz*. [T. 1:] *Studia o poemacie*. Warszawa 1963. — Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949.

[37] Na temat granic literatury w estetyce klasycyzmu, poświadczonych granicami gatunku, pisał Pietraszko (*op. cit.*) Bardzo pouczającym przykładem, a i tematem wartym głębszej analizy są „podręcznikowe" dzieje *Zdobycia Kijowa* T. Zaborowskiego. Przykład ten demonstruje, jak romantyzm przyjmował w swój obieg „koronę" klasycystycznych gatunków — poemat heroiczny, zarzucając mu zarazem, że „zmarniał w objęciach klasycyzmu" (Ł 1836, 74).

[38] Zob. bardzo inspirujący, choć prowadzący ku nieco innym niż przewidywane tutaj rozstrzygnięciom artykuł Z. Stefanowskiej *O przełomowości i przełomie romantycznym* („Teksty" 1972, nr 5).

[39] F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Wyd. 3. Wilno 1808, s. 587.

wypowiedzi, z przyporządkowanymi celami (nauczyć). Jest też zarazem sposobem „wyłożenia" określonego przedmiotu, a więc samym repertuarem leksykalno-stylistycznym. O jego charakterze wnioskować możemy na podstawie zaprzeczeń (brak rymu, harmonii i rytmu). Zakłada Golański jeszcze jedną cechę, dookreślającą „prozę" w sposób nader istotny — nieobecność fikcji. A więc zupełnie inaczej niż w poezji, której „duszą" ma być „wymyślenie, więc imaginacya, czyli [...] fikcya", po czym następuje naturalna u klasyka koncesja na rzecz „prawdy" — „fikcya" powinna być „nie taka, żeby do wiary podobna nie była" [40].

„Ułożenie słów", „liczbę" i „kadencje" przypisywał Golański poezji, zastrzegając się przy tym, że poezja nie tylko na nich „zawisła". Podobnie ujmował sprawę Euzebiusz Słowacki:

> istotna zasada poezyi nie zależy na jej powierzchownym kształcie [...], ale zależy na działaniu i m a g i n a c y i i na takim wynalezieniu, które by nie miało innych granic, tylko podobieństwo do prawdy [41].

Rymem i rytmem może się posługiwać także proza, co sprawia jednak, iż „postać jest tylko poetyczna" [42]; brak wewnętrznego motoru, jakim jest imaginacja, stawia ten rodzaj piśmiennictwa w innym, niż przypisywane poezji, miejscu.

Wyobraźnia posiada tu zresztą wartość kluczową, gdyż:

> Dzieło, acz prozą ułożone, ale całe w pięknej imaginacyi poetycznej, a przy wyrazach dosadnych do poezyi należeć będzie. Takiego gatunku są romanse, czyli wymyślone niby historie, to jest: powieści [43].

Tak oto scharakteryzowane poezja i proza, obdarzając się nawzajem, w miarę potrzeby, rymem lub słowem „wolnym", pozostają w stosunkach niekonfliktowych — o granicy stanowić ma obecność lub brak fikcji literackiej.

Próba lektury *Rysu dziejów piśmiennictwa polskiego* przez pryzmat takiego uporządkowania podstawowych pojęć i terminów kończy się niepowodzeniem. Bo choć Łukaszewicz zasadą klasyfikacji każdego z siedmiu okresów czyni podział „Najwłaściwszy na poezję i prozę" (Ł 1836, 9; też w wyd. kolejnych) [44], to znaczenie tych pojęć w różnych wydaniach

---

[40] *Ibidem*, s. 466.

[41] E. S ł o w a c k i, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, s. 56. Podkreśl. E. N.

[42] G o l a ń s k i, *op. cit.*, s. 583.

[43] *Ibidem*, s. 482. Jak widać, Golański zwraca tu uwagę na fikcję literacką. Pogląd, iż romans należy do poezji, nie był wszakże tak powszechny w tej epoce — zob. Z. S i n k o, *Romans i „nowa" powieść w sądach Oświecenia polskiego*. „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 4.

[44] W odniesieniu do najwcześniejszych epok piśmiennictwa formuła ta brzmi nieco inaczej: „nad rozróżnienie wiersza od prozy nie można jeszcze przyjąć innego" (Ł 1836, 3; nie wszystkie wydania późniejsze tę formułę zawierają).

zmienia się zasadniczo. Rzec by można, iż przyczyną zamieszania i nieporządku jest romans [45], a ściślej: niekonsekwencja, z jaką autor umieszcza go raz w dziale prozy, raz w dziale poezji, które ujmowane były rozłącznie nie tylko przez prawodawców klasycznego gustu — niektóre teorie estetyczne współczesne książeczce Łukaszewicza podobny na tę kwestię wyrażały pogląd. Podejrzewając wszelako metodę w „romansowych" potknięciach autora podręcznika, spróbuję wydobyć prawidłowości tkwiące w tym — z pozoru bezładnym — typologicznym i aksjologicznym zamęcie.

Wydanie z 1836 r. dzieli okres V („Od kłótni krakowskiej z jezuitami o założenie przez nich w Krakowie szkoły aż do upadku scholastyki, czyli od r. 1621 do 1750 ⟨1773⟩"), podobnie jak to czynią wszystkie wydania następne, na poezję i prozę. W obrębie prozy tej epoki funkcjonuje „proza dziejowa" (informacji o tym towarzyszy epitafijne spostrzeżenie: „właściwi dziejopisarze znikli, powstają powieść i romans" — Ł 1836, 46), a w niej — obok „krajopisarzy", „rodopisarzy", „prozy dydaktycznej" itd. — figurują „powieść i romans". I oto typowy przedstawiciel tego działu:

> Wacław Potocki [...]. Łatwość w wierszowaniu b. wielka, ale bez najmniejszego smaku. *Argenida* z Barklajusza przełożona, [...] *Syloret, albo prawdziwy obraz męstwa.* [Ł 1836, 47]

Próba zastosowania rozróżnień Golańskiego niewiele tu wyjaśnia. Oto w tej prozie dopuszczalna jest fikcjonalność (wszak to romans), co nie zgadza się z kryteriami sformułowanymi przez oświeceniowego krytyka. „Wierszowania" proza nie wyklucza, o tym już wiemy, tutaj jednak ze „złego wierszowania" zdaje się wynikać przypisanie *Argenidy* gorszej, *eo ipso*, dziedzinie piśmiennictwa [46]. Jest więc pewnie tak, że w opozycji „sztuki" i „nie-sztuki" proza znajduje miejsce po tej drugiej stronie [47],

---

[45] Zob. przypis 19, a także M. Bachtin, *Epos a powieść. O metodologii badania powieści.* Przełożył J. Baluch. „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 3. — A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku.* — M. Głowiński, *Wokół „Powieści" Norwida.* „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 3. — K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści.* W: *O potrzebie historii literatury.* Warszawa 1969. Ograniczam się tutaj do wymienienia prac dla moich poszukiwań najistotniejszych, z zastrzeżeniem, że interesuje mnie nieco inny od sygnalizowanych w tych opracowaniach aspekt zjawiska „romans" i „powieść" w literaturze międzypowstaniowej.

[46] Ta negatywna ocena prozy (choć dokonana za pomocą innych kryteriów) dotyczy też okresu VII: „To, co się powiedziało o poezji, nie da się powiedzieć o prozie. Prawda, że w przeciągu kilkunastu ostatnich lat wielu było piszących, a nawet pięknie, i to w różnych rodzajach, jednak przewyżka takich, którzy się wpływu obczyzny nie zdołali ustrzec" (Ł 1836, 84).

[47] Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć.* Warszawa 1975. Kategorie „romans" i „powieść" uwikłane są dodatkowo w różnice terminów — to, co w wydaniu pierwszym nosiło nazwę „poezji epicznej", w edycji z 1851 r. i w późniejszych

co nadaje neutralnej w rozważaniach Golańskiego parze pojęć (nie wszystkie poetyki oświeceniowe stawiały ten problem tak jednoznacznie) zabarwienie wyraźnie wartościujące.

A jak obszedł się z ową aksjologią czas? Otóż, pozornie nie zmieniając werdyktu wobec utworu Potockiego („Miejscami mają się znachodzić opisy mocne, całość rozwlekła i płaskości wiele", Ł 1851, 74), edycja z 1851 r. wpisuje *Argenidę* w nadrzędny układ jakościowo odmienny — w „poezyę powieściową". *Argenida* nadal jest utworem kiepskim, ale jej artystyczna bylejakość nie potwierdza już niskiej rangi artystycznej poprzedniego układu odniesienia — prozy. Ta zaś pozbywa się w nowej klasyfikacji kompromitujących „powieści i romansów". Zapytać więc trzeba o sprawcę takiego stanu rzeczy — czy romans został prozie podstępnie skradziony, czy też przez nią oddany z uczuciem ulgi?

Prawdopodobne wydaje się następujące przypuszczenie: przejście romansu do poezji, w towarzystwo bardziej „artystyczne" niż „krajopisy" i „bibliografy", dowodzi, że waloryzowana dodatnio kategoria „poetyczności" zaczyna przenosić się i na romans, podnosząc tym samym jego artystyczną rangę — co *nb.* nie przeszkadzało opiniom ciągle jeszcze i wtedy negatywnym:

> poeta to tworzyciel, więc stworzenia jego muszą i powinny mieć zdrową duszę i piękne ciało. A romanse to dzieci z chorych ojców lub niewieszczów. [Ł 1851, 109] [48].

Tym samym wartościujący wyraźnie sens terminu „romans" nabiera niejednoznacznego charakteru. To „dziecię z chorych ojców" razi i budzi

funkcjonuje jako „poezja powieściowa". Znacząca jest ta zamiana przymiotnika „epiczna" (w odniesieniu do poezji wolnej od romansów — w klasyfikacji z 1836 r.) na „powieściowa", gdy romans został jej przypisany. Sygnalizując w ten sposób problematykę, rozwiniętą nieco dalej, dodać trzeba, że ciekawych spostrzeżeń w tej materii dostarcza lektura krakowskiego wydania z 1848 roku. W okresie VIII, ostatnim, poezja została podzielona na: bohaterską (Kraszewskiego *Witolorauda*, *Mindows*, *Witoldowe boje*), liryczną, opowiadającą („Stanisław Jachowicz, którego powiastki i bajki [...] pełne szczerości i miłej prostoty, aczkolwiek nieraz zdradzają brak poezji", Ł 1848, 184) i dramatyczną. Bardzo charakterystyczne jest to rozdzielenie sfery „wiersza bohatyrskiego" i „powiastki", wcześniej ujednoliconych pod egidą wysokiego wzorca „epopeiczności", a później podporządkowane różnie wartościowanej „powieściowości".

[48] Ta dotychczas pokazana „przechodniość" romansu niekoniecznie świadczyć musi o klasyfikatorskiej nieporadności Łukaszewicza. Że problem ten posiadał w ówczesnych ustaleniach teoretycznych zasięg szerszy, wymownie świadczą np. wątpliwości J. Rymarkiewicza (*Nauka prozy*. Poznań 1855, s. 12): „Trudno rozstrzygnąć, czy romans liczyć się ma do prozy, czy do poezji". A wcześniej, w rozprawie z r. 1820, pisał L. Borowski (*Uwagi nad poezją i wymową*. Cyt. z: *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*. Opracował S. Buśka-Wroński. Warszawa 1972, s. 74, podkreśl. E. N.) o „gatunku powiastkowym, [...] który się z jutrzenką włoskiej oświaty utworzył i na granicy między prawdziwą poezją a prozą utrzymał".

sprzeciwy, ale przecież zmienił się kontekst, pozwala on mówić o „gorszości" romansu wobec powieści poetyckiej [49], ale nie upoważnia już do zepchnięcia go poza obręb zjawisk liczących się jako literackie.

Chwiejny status romansu, trudności z jego zaklasyfikowaniem potwierdza dodatkowo poznańska edycja *Rysu dziejów piśmiennictwa polskiego* z 1860 roku. Otóż w dziale VI (lata 1750—1822), na wzór edycji 1, „powieść i romans" wracają znów w obręb „prozy dziejopisarskiej" [50], w najbliższe sąsiedztwo „żywotów", „ziemiopisów" i „właściwych dziejopisarzy". Posunięcie to nie sposób tłumaczyć pietyzmem dla pierwodruku — w porównaniu z nim wydanie poznańskie jest i znacznie poszerzone, i podporządkowane niekiedy zupełnie innym kryteriom klasyfikowania i wartościowania [51].

Jeśli więc przyjąć poprawność wcześniejszego rozumowania o przyczynach i skutkach wędrówki romansu między poezją a prozą, wyjaśnienie nasuwa się jedno. Oto po trwającej dziesiątek lat nobilitacji poprzez udział w „poetyckich płodach" zostaje przywrócony prozie gatunek, z którego zdjęto już anatemę zrodzonego „z chorych ojców lub niewieszczów". Słowem — ta p r o z a jest już l i t e r a t u r ą p i ę k n ą.

W tym momencie pożyteczne może się okazać niewielkie uzupełnienie — rozmiar szkicu pozwala tylko na uwagi najbardziej ogólne i uproszczone. Dotyczyć one będą ewolucji znaczeń pary pojęć „poezja" i „proza", rozumianych jako specyficzne organizacje wypowiedzi i jako kategorie aksjologiczne [52].

Europejska nowożytna myśl estetyczna włącza prozę (określaną dawniej jako wymowa) do tworów sztuk pięknych w połowie XVIII w.

---

[49] Ł 1851, 109: „Wielu rzuciło się u nas do pisania romansów [...], a powieść poetycka nie nęci do siebie. To dziwne, że niejeden woli rok żyć z wydanym romansem niż sto z poematem. Co za powód tego zamiłowania takich znikomych robót?"

[50] Tak potraktowane zostały utwory: *Pan Podstoli, Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki, Malwina, Dwaj panowie Sieciechowie, Jan z Tęczyna.*

[51] Przykładów zasadniczych różnic można by przytoczyć niemało, tu poprzestanę na jednym, za to bardzo znaczącym: Zygmunt Krasiński pojawia się w *Rysie dziejów piśmiennictwa polskiego* dopiero w r. 1860, ale z dokładnym opisem ważniejszych utworów i nobilitującą charakterystyką: „Zygmunt Krasiński należy do poetów pierwszego rzędu i do geniuszów narodowych" (Ł 1860, 180).

[52] Pomocne przy dokonaniu poniższych uogólnień były mi następujące dzieła: *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII wieku.* Wrocław 1970. — Z. K o p c z y ń s k a, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i romantyzmu.* Wrocław 1976. — M. R. M a y e n o w a, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka.* Wrocław 1974 (zwłaszcza rozdz. *Język poezji, język poetycki — dzieje problemu*). — T. M i c h a ł o w s k a, *Staropolska teoria genologiczna.* Wrocław 1974. — P i e t r a s z k o: *op. cit.*; *O pojmowaniu poezji w Polsce w okresie Oświecenia.* „Przegląd Humanistyczny" 1963, z. 1. — R. P r z y b y l s k i, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego.* Warszawa 1983 (zwłaszcza rozdz. *Mowa bogów*).

(Ch. Batteaux). W tym samym stuleciu estetyka francuska przypisuje „poezji" zakres znaczeniowy właściwy późniejszej „literaturze pięknej", choć zarazem — niejednokrotnie — podnoszono wyższość prozy nad poezją czy wręcz odmawiano tej ostatniej prawa bytu (B. Fontenelle, H. de La Motte).

Polska myśl oświeceniowa dysponowała różnymi ujęciami interesującego nas tu problemu — składało się na to silne ciśnienie tradycji retorycznej, a także aktualne wymagania stawiane twórczości pisarskiej. Tak więc np. przeciwstawiano poezję prozie ze względu na wierszowaną formę i figuratywny język tej pierwszej (F. K. Dmochowski), akcentując przy tym inność celów, jakie każda z tych form wypowiedzi ma do spełnienia. Wzgląd na społeczną wartość literatury kazał niekiedy stawiać poezję znacznie niżej od prozy. Zarazem pojawiały się sądy o braku językowych różnic między prozą a poezją (F. Karpiński, F. N. Golański), a także tezy o wyższości poezji nad prozą (również Karpiński i Golański). Wszystkie te i wiele innych zależności, w jakie ówcześnie uwikłały się pojęcia prozy i poezji, nie sprzyjały wykształceniu płaszczyzny, na której mogłyby one zaistnieć jako zjawiska różne i równorzędne zarazem (do pewnego stopnia tylko płaszczyznę taką mogła stanowić retoryka).

Ten stan rzeczy pogłębił się w okresie wczesnego romantyzmu, tyle że znaki wartości ustawiono inaczej. Ostre odgraniczenie poezji od prozy było wówczas pochodną tezy o pierwotności poezji i języka, jakim się ona posługuje (a raczej: posługiwała); pierwotna ekspresja świata była poezją, proza to twór późniejszy, skażony procesem denaturalizacji człowieka i zanikiem pierwotnej, poznawczej i kreacyjnej funkcji języka (G. Vico, J. J. Rousseau, J. G. Herder, J. G. Hamann, W. Humboldt). Przy takim podłożu dla relacji „niskiej" prozy i „wysokiej" poezji (to oczywiście ogromne uproszczenie — inaczej np. był waloryzowany język prozy filozoficznej) odmiennego znaczenia nabierał problem figuratywności języka. Język tropów był naturalnym językiem poezji, wyrazem poznania lub namiętności. Zatem i problem „wiązanej" lub „wolnej" organizacji wypowiedzi stawał się sprawą mniejszej wagi. Utożsamianie poezji głównie z liryką stawiało prozę poza obrębem prawdziwej sztuki, przypisując jej funkcje użytkowe. Takie postawienie problemu (uwypuklono tu jego wyostrzony rys) również nie sprzyjało mediacjom i poszukiwaniom płaszczyzny wspólnej prozie i poezji.

Kolejny etap tej ewolucji stanowiący przedmiot zainteresowania niniejszego szkicu zachodził u nas, jak się wydaje, w późnych latach międzypowstaniowych.

W konfrontacji z XVIII-wiecznym pojmowaniem literatury uderza opisana wcześniej niepewność i zmienność miejsca romansu, jego wędrówki po różnych działach literatury w różnych wydaniach *Rysu dziejów piśmiennictwa polskiego.*

Tradycyjna świadomość nastawiona na „myślenie gatunkami" [53] zdaje się w tym wypadku ulegać zachwianiu nie tylko dlatego, iż czyste twory klasycystycznych podziałów zaczęły się „zanieczyszczać", ustępując części swego wyposażenia na rzecz gatunku innego lub dopisując sobie zgoła odmienny zakres możliwości stylistycznych i poznawczych [54]. Dowolne, aczkolwiek — co starałam się uzasadnić — nie pozbawione wewnętrznych racji manipulowanie romansem utrudniało krystalizację jego gatunkowej jednoznaczności, a przy okazji podważało konieczny charakter utożsamienia: „literackie" = „genologiczne".

Tu konieczne jest uzupełnienie, korygujące po części wcześniejsze spostrzeżenia. Traktując bowiem powieść i romans jako kategorie genologiczne, nie można zapomnieć o dwu co najmniej istotnych kwestiach:

1) powieść i romans funkcjonowały w świadomości części ówczesnej krytyki bez kwalifikacji gatunkowej, jako kategorie estetyczne [55],

2) w analizowanym podręczniku gatunkowe traktowanie romansu i powieści zderza się z innym, za sprawą wcześniejszej tradycji ustalonym znaczeniem tych terminów [56]. Tradycja ta wyznaczała takie np. ujęcia problemu, według których „celniejsi pisarze powieści i romansów" to zarazem i Goszczyński, i Kraszewski, i Mickiewicz.

Tak więc odziedziczony w spadku po klasycyzmie intelektualny system „myślenia gatunkami" już nie mógł chyba objąć wszystkich konsekwencji przekształceń literatury w okresie romantyzmu. Godząc się na pojęciowy anachronizm przypuszczać można, że takim „workiem na literackie wszechrzeczy" zaczęła się stawać — obok tradycyjnej genologii — inna norma literackości; wyłoniła się ona z przeobrażeń, jakim uległo rozumienie pary pojęć „poezja" — „proza". Przypomnijmy bowiem raz jeszcze: w latach trzydziestych romans funkcjonował w „prozie", co stanowić miało o swoistej aksjologii — „gorszy" gatunek w „gorszym", bo uzależnionym od realiów życia, dziale piśmiennictwa. Późniejsze przesunięcie romansu w obręb „poezji" było zatem próbą nobilitacji, nadania „literackości" tworom konduity artystycznie i etycznie podejrzanej [57].

---

[53] Przypomnieć tu warto, że w 1800 r. Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk wystąpiło z projektem opracowania historii literatury polskiej według gatunków (zob. A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk*. Kraków 1900). — J. Michalski, *Z dziejów TPN*. Warszawa 1953. Teza: „genologiczne" = „literackie" jest też czytelna w wielu wypowiedziach Kraszewskiego i Grabowskiego (szło w tym wypadku o artystyczne uprawomocnienie romansu).

[54] Zob. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, s. 202—206.

[55] Zab. Głowiński, *op. cit.* — Z. Stefanowska, *op. cit.*

[56] Zob. A. Bartoszewicz, *op. cit.* — Maciejewski, *op. cit.*

[57] I w tym wypadku wydanie z 1848 r. dokumentuje etap pośredni w ewolucji interesującego mnie zjawiska. Romans i powieść, jeszcze przypisane „gorszej" prozie,

Etap kolejny można scharakteryzować następująco: romans, już uznany za twór literatury pięknej, może zostać przywrócony prozie; dla odmiany on pełni teraz rolę nobilitującą. Tym samym proza, uchylając się aksjologicznej normie „gorszości" od poezji, coraz pełniej bywa opisywana w kategoriach równorzędnej i n n o ś c i od niej. Romans zaś, jako wyraźnie literacko inaczej zorganizowana propozycja, tę r ó w n o r z ę d n o ś ć prozy silnie podtrzymywał.

Zasadność tego rozumowania znajduje potwierdzenie w innych roztrząsaniach „z epoki" — najdobitniej chyba dokumentuje omówione wyżej zjawisko Jan Rymarkiewicz w rozprawie z 1855 roku. Jego wywód prowadzi od charakterystycznego „przygotowania gruntu" dzięki utożsamieniu wymowy i prozy:

> Rozszerzmy więc tylko znaczenie wymowy do tego zakresu, iżby prócz oratorstwa obejmowała i dziejopisarstwo, i umiejętności [...]. Ścieśnijmy znaczenie prozy do tego obrębu, iżby odstąpiwszy wszelkiej powszedniości, zostawała w g r a n i c a c h s z t u k i, a otrzymamy dwa pojęcia równej rozległości, tak że wymowa tyle znaczyć będzie co proza, a proza [...] tyle co wymowa.

W innym miejscu stwierdza zaś jednoznacznie:

> w literaturze, czyli pisarstwie: poezja i wymowa dwa różne oznaczają s p o s o b y p i s a n i a, dwie odrębne tejże samej sztuki stanowią dzielnice [58].

Zwrot ku pozycjom Golańskiego jest tutaj pozorny: gdy tamten wyraźnie rozgraniczał cele, kompetencje i miejsce obu tych form słownej ekspresji, tutaj, podkreślając zasadę odrębności i różności, umieszcza się prozę i poezję w granicach literatury:

> Jest to sztuka dobrego i pięknego pisania, czyli pisarstwo, zwane także piśmiennictwem albo literaturą [59].

Wzmiankowana odrębność polegać by miała m. in. na „organizującej" funkcji metafory w poezji i na „zdobniczej" — w prozie:

> Alegoria [...] w zwyczajnym toku prozy czasami użyta, staje się ozdobą (tropą): rozwinięta zaś w c a ł o ś ć r o z l e g l e j s z e g o u t w o r u p i s a r s k i e g o przestaje być prozą, a staje się jednym z tych kształtów kompozycyjnych, w których poezja na świat wychodzi [60].

Tak oto potraktowane poezja i proza składają się na obraz literatury, w którym — obok starej „fikcyi" i gatunku — znaczenia nabierają elementy pozagenologiczne. S p o s ó b p i s a n i a, czyli artystyczna organizacja tekstu, może stanowić o powoływaniu zupełnie nowych gatunków,

---

stają się przedmiotem sporego zainteresowania (obszerna lista nazwisk!) i życzliwej oceny: „Wspak dawniejszym dziejom piśmiennictwa polskiego rozwinęła się i do wysokiego stopnia doszła powieść" (Ł 1848, 187).

[58] R y m a r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 3, 2. Podkreśl. E. N.

[59] *Ibidem*, s. 1.

[60] *Ibidem*, s. 76. Podkreśl. E. N.

może też jednak stać się przyczyną innego, częściowo przynajmniej abstrahującego od teorii gatunkowych traktowania literatury.

Dla jasności obrazu dodać trzeba, że nadal funkcjonują poglądy o zupełnej rozdzielności (ze względu na organizację i cel) poezji i prozy. Pisał Cegielski:

> Prosty opis byłby niedokładny i prozaiczny, bo zamiast żywego obrazu podałby tylko zimne określenie stanu rzeczy według kolejności, co jest zadaniem prozy, ale nie poezji, w której piękne obrazowanie koniecznym jest warunkiem [...]. Ten to cel mianowicie odróżnia ją w ogóle od prozy i umiejętności. Proza opisuje, objaśnia [...], naucza; poezja zaś, jak sztuka w ogólności, ma tylko odtwarzanie idealnych obrazów ostatecznym swym zadaniem [61].

Nadal też eksponowana jest opozycja prozy i wiersza jako różnych sposobów „ułożenia" mowy, choć między prozą a poezją ta przeciwstawność nie zachodzi [62].

Niżej przedstawione wypowiedzi tak jednoznacznego charakteru jak teza Rymarkiewicza nie posiadają — ich sensy zbieżne z tą tezą jawią się jako wynik zabiegów interpretacyjnych. Pamiętać przy tym trzeba o fakcie, że wypowiedzi te wybrane zostały z dzieł o bardzo różnym charakterze (podręczniki wymowy i poezji, historie literatur, szkice krytyczne i filozoficzne). Sądzę jednak, że znajdują się one w orbicie interesującego mnie tu problemu — kształtowania się pojęcia literatury pięknej opartego na poszerzeniu jej zakresu o prozę.

Jan Popliński umieszcza „romans historyczny w guście Walter Scotta" w prozie, obok krytyki literackiej i umiejętności matematycznych. Proza i poezja funkcjonują oddzielnie: „zobaczmy teraz w krótkości, co się działo w prozie" [63]. W literaturze romantycznej poezję i prozę traktuje rozłącznie, ale w prozie ponadto, jego zdaniem, obok starego „towarzystwa", pojawia się „kilku genialnych belletrystycznych autorów: bogaty w imaginację Czajkowski pisze powieści kozackie; fantastyczny i wybujały Krasiński, autor *Agaj-Hana* i innych; Kraszewski, choć w innym rodzaju, pisze szkice fantastyczne i romanse" [64].

Znamienne jest, iż dwaj pierwsi przywołani „belletryści" najsilniej przystawali do romantycznych wyobrażeń o poezji; epitety określające tę prozę są stylistycznie i znaczeniowo bliskie określeniom przysługującym „płodom poetycznym". Rysuje się tu niezwerbalizowane przeświadczenie o zbliżeniu pewnego typu prozy do poezji, czyli literatury właściwej.

Podobnie sprawę ujmuje Jan Majorkiewicz. Proza w każdym z trzech wydzielonych przez niego okresów literatury funkcjonuje jako osobny dział — w okresie „trzecim" należą do niej romansopisarze: J. I. Kra-

---

[61] C e g i e l s k i, *op. cit.*, s. XXVIII.

[62] Zob. L. S i e m i e ń s k i, *Improwizacya i poezya. Charakterystyka Deotymy.* W: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku* 1848—1858, t. 1, s. 134—135.

[63] J. P o p l i ń s k i, *Nowe wypisy polskie.* Cz. 2. Leszno 1838, s. 329.

[64] *Ibidem*, s. 341.

szewski, H. Rzewuski, F. Skarbek, I. Chodźko, A. Dunin Borkowski, A. Tyszyński, J. Dzierzkowski, N. Żmichowska, L. Sztyrmer i kilku innych. I oto uwaga na temat „uczucia" u Kraszewskiego:

> nieraz fantastycznego, nieraz natchnionego, odgadującego prawdę, której na drodze rozumowej, na drodze analitycznej badania i doświadczenia, nauki, tak długo szukać trzeba [65].

Proza dysponuje tu podstawowymi atrybutami poezji i jawi się jako coś zupełnie innego niż „umiejętność".

A tak pisał Majorkiewicz o Sztyrmerze:

> pisarz to znakomity. W postaci fantastycznej pokazuje myśl głęboką, wrzącą, wyrabiającą się [...] [66].

Proza jest tu znów poddana ocenom przejętym z leksykalnego i pojęciowego zasobu cech przypisywanych poezji, a zarazem posiada odrębną (choć bliżej przez autora nie precyzowaną) organizację:

> Bohdan Zaleski [...] przewyższa wszystkich p o e t ó w i p i s z ą c y c h p r o z ą [67].

Dość jednoznacznie werbalizuje swe poglądy Edward Dembowski, pisząc: „prozę [...] podzielamy na belletrystykę i prozę umiejętną" [68]. Do tej pierwszej zalicza utwory J. I. Kraszewskiego, L. Sztyrmera, A. Dunin Borkowskiego, A. Tyszyńskiego, M. Grabowskiego, H. Rzewuskiego, S. Chołoniewskiego, I. Hołowińskiego i innych. Twórczości tej wprawdzie nie ceni („nie ma [ona] żadnego znaczenia w rozwijaniu ducha narodowego") [69], ale dokonany podział sygnalizuje zjawisko nader istotne. Jest to, po pierwsze, świadomość niejednolitości „płodów" zaliczanych tradycyjnie do prozy, po wtóre — przekonanie, że pewna ich część, posiadając wspólną z poezją cechę fikcjonalności, należy do literatury pięknej.

Tym samym tropem, choć bez jawnej werbalizacji, idzie Władysław Nehring. Tak oto zaczyna się prezentacja tak przez niego nazwanej „Epoki VI (Mickiewicza)":

> Na początku XIX wieku zaczęło się dokonywać w l i t e r a t u r z e, z w ł a s z c z a w p o e z j i polskiej zupełne przeobrażenie [...] [70].

Dalej następuje omówienie twórców i ich dzieł w porządku: poezja (epiczna, liryczna i dramatyczna), romans i powieść oraz — oddzielnie — nauki (historia, archeologia, historia literatury itp.). Dowodem na potrak-

---

[65] J. M a j o r k i e w i c z, *Historia, literatura i krytyka.* Warszawa 1847, s. 345. Podkreśl. E. N.

[66] *Ibidem,* s. 346.

[67] *Ibidem,* s. 323. Podkreśl. E. N.

[68] D e m b o w s k i, *op. cit.*, s. 370.

[69] *Ibidem,* s. 370.

[70] W. N e h r i n g, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół.* Poznań 1866, s. 99. Podkreśl. E. N.

towanie romansu jako części prozy wyraźnie oddzielonej od „nauk" są utyskiwania otwierające ten właśnie dział:

> Proza polska w najnowszej epoce literatury nie rozwijała się ani tak świetnie, ani tak korzystnie jak poezja. Rozliczne wpływy stały temu na przeszkodzie: [...] wybujałość i nienaturalna przesada panująca w romansach upoważniała do lekceważenia tradycji naukowych i do bezmyślnych i domyślnych dowolności, jakich się pod względem stylu rozliczni pisarze dopuszczali [71].

Powyższe przykłady nie są oczywiście kompletnym zestawem opinii na interesujący mnie temat (warte uwagi z tego punktu widzenia są np. pisma J. Korzeniowskiego, M. Grabowskiego, J. I. Kraszewskiego czy W. Pola). I chociaż nie dają one podstaw pełnemu, udokumentowanemu opisowi zjawiska świadomości literackiej okresu między powstaniami, dowodzą istnienia najważniejszych, współtworzących to zjawisko tendencji.

Powrócić zatem musi pytanie, które wyznaczyło kierunek poszukiwań podjętych w tym szkicu — co decydowało o przyznaniu tekstowi rangi tworu literatury pięknej? Naruszana i modyfikowana, ale przecież trwała w swych podstawach genologia — czy przeświadczenie o nadrzędnej roli pozagenologicznych wyznaczników tekstu uważanego za literacki?

Ta alternatywa ku jednoznacznym rozstrzygnięciom nie zmierza — błędna byłaby przecież teza o „samobójstwie genologii", nie w pełni trafne wydają się wszakże założenia, że romantyczna „rewolta" w zakresie pojmowania literatury polegała jedynie na szeregu przeinaczeń w istniejącym zasobie gatunkowych kanonów.

Gatunek jako wyznacznik tego, co literackie, tworzył w silnie „genologicznych" epokach poczucie wyraźnej wspólnoty komunikacyjnej między autorem a czytelnikiem [72]. Przypuszczać można, że zmiany w myśleniu i o pojedynczych utworach, i przy ujmowaniu szerszych zjawisk literackich (np. twórczość jednego autora, kategorie „regionalizmu" czy „narodowości") polegały na próbach wypracowania nowej jakościowo „wspólnoty" dla obu stron literackiej komunikacji, wspólnoty opartej na pozagenologicznych wyróżnikach „piśmiennych płodów".

W tej sytuacji gatunek stać się może fałszywym sygnałem rozpoznawalności tekstu w oczach czytelnika — jego szczególne miejsce znajduje się wówczas w punkcie przecięcia klasycystycznie pojętej genologii i kształtującej się dopiero normy literackości, równouprawniającej dwie tradycyjnie nierówne dziedziny ekspresji słownej: poezję i prozę.

Stąd wolne pole dla gatunków nowych („szumki", „dumki", „fantazje",

---

[71] *Ibidem*, s. 254.

[72] Na temat „komunikacyjnej" sytuacji gatunku w Oświeceniu zob. Z. Kopczyńska, *Język i ranga poezji wobec głównego nurtu językowej i stylistycznej myśli Oświecenia*. W: *Język a poezja*, s. 10—36. — S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Zob. też uwagi E. Balcerzana (*Przez znaki*. Poznań 1972, s. 145—150) na temat wpisanej w niektóre gatunki „sytuacji komunikacyjnej".

„ułomki" itp. — z reguły starannie omijane w podręcznikowych wykładach o gatunkach!), stąd też chyba zaskakująco częste w liryce interesującego mnie tu okresu pojawianie się cech właściwych poezji przedromantycznej — tkwiących na pozór w bardzo „romantycznej" całości. To ostatnie przypuszczenie pozostawiam jedynie jako sygnał zagadnienia znacznie szerszego — problemu tzw. poezji krajowej i jej poetyki.

Rys dziejów piśmiennictwa polskiego Lesława Łukaszewicza został omówiony w tym szkicu po części pretekstowo, jako czytelny znak procesów zachodzących w myśleniu o literaturze w okresie międzypowstaniowym. Rozpiętość dat dzielących pierwsze i ostatnie wydanie podręcznika wyznaczyła diachronię podjętych poszukiwań. Konsekwencją takiego założenia jest brak szerszych kontekstów wyjaśniających, „skąd" i „dokąd" szły innowacje w myśleniu o literaturze, które starałam się tu opisać. Tak więc estetyka wczesnego romantyzmu i postyczniowa świadomość literacka powinny stanowić naturalne wzbogacenie tego ujęcia.

Uchylając na razie pytanie o wczesnoromantyczne źródła opisanego już wyżej stanu rzeczy, zauważyć wypadnie, że jeśli słuszna jest postawiona tu hipoteza o powieści (romansie) jako o wehikule przenoszącym system wartości przypisywanych poezji do prozy i na odwrót, to poromantyczny rozwój powieści powinien podtrzymywać rozumienie literatury jako zbioru tekstów, dla których kategorie „poezji" i „prozy" służą głównie alternatywnemu wobec typologii gatunkowej opisowi, nie zaś wartościowaniu.

Naturalnie, gruntownej analizy wymagałby zespół tekstów późniejszych od badanych tutaj. W tym miejscu przytoczę tylko słownikową kodyfikację hasła „literatura", potwierdzającą zgodną z pomieszczonymi wcześniej sugestiami ewolucję tegoż pojęcia:

> Literatura — ogół utworów ducha wyrażony w słowie, jako obraz życia duchowego i rozwoju oświaty, piśmiennictwo. T e o r i a l i t e r a t u r y = t e o r i a p r o z y i p o e z j i[73].

---

[73] J. K a r ł o w i c z, A. K r y ń s k i, W. N i e d ź w i e d z k i, *Słownik języka polskiego* [tzw. Słownik Warszawski]. T. 2. Warszawa 1902, s. 753. Podkreśl. E. N.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

HENRYK MARKIEWICZ

WCZESNA KRYTYKA LITERACKA STANISŁAWA BRZOZOWSKIEGO

1

Brzozowski nazwał jedną z części tomu *Kultura i życie* tytułem *W walce o światopogląd*, ale tytuł taki mogłaby nosić każda z jego książek [1]. Myśl autora znajdowała się w nieustannym wrzeniu i w procesie nieustannej przemiany zarówno pod oddziaływaniem doświadczeń biograficznych i historyczno-politycznych, jak i lekturowych. Kolejno: Przybyszewski, Nietzsche, Avenarius, Kant i Fichte, Marks, Sorel, Bergson, Carlyle, Newman — stawali się obiektami jego fascynacji, którą tak często zaświadczał egzaltowanymi wyrazami hołdu dla kolejnego z „czcigodnych mistrzów". Ulegał ich wpływom, ale nawet wtedy gdy referował ich koncepcje, dostosowywał je do swojej wizji świata. Przy całej rozmaitości nie tylko formuł słownych, w których wizja ta występowała, ale i merytorycznego sensu posiadała ona trwałą treść zasadniczą. Była nią wiara w podmiotowość swobodną, „samowiedną", czynną i odpowiedzialną, która uruchamiającym działanie wysiłkiem woli przekształca i opanowuje byt przedmiotowy, urzeczywistnia wartości i przez to zarazem samą siebie kreuje i poznaje.

Podmiotowość ta w rozwoju myśli Brzozowskiego konkretyzowała się rozmaicie — jako duchowy podmiot jednostkowy, świadomość ogólnoludzka, „inteligentny proletariat", klasa robotnicza, ludzkość pracująca, naród. Działanie rozumiał jako pogłębianie własnej indywidualności, swobodny czyn duchowy kształtujący porządek świata, pracę mięśniową, działal-

[1] Z obfitej literatury o Brzozowskim należy w związku z tematem tego artykułu wymienić przede wszystkim następujące tytuły: S. Zdziechowska, *Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej*. Kraków 1927. — J. Spytkowski, *Stanisław Brzozowski. Estetyk-krytyk*. Kraków 1939. — C. Rowiński, *Stanisława Brzozowskiego „Legenda Młodej Polski" na tle epoki*. Wrocław 1975. — A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*. Warszawa 1976. — T. Burek, *Wiedźmy historii i kształt swobody*. Wstęp w: S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka*. Kraków—Wrocław 1984. *Dzieła*. Pod redakcją M. Sroki.

ność produkcyjną, wszelki wysiłek zwiększający potęgę, samowiedzę i wolność człowieka. Fazy, jakie w związku z tym możemy dostrzec w rozwoju myślowym Brzozowskiego, nie stanowiły jednak ściśle wyodrębnionych, następujących kolejno odcinków, przeciwnie — zachodziły na siebie wzajemnie, były raczej zmianą dominanty niż zerwaniem ciągłości. W każdej z nich występowały relikty fazy poprzedniej i antycypacje późniejszej, we wszystkich powracała podobna treść najogólniejsza i zasadnicza. We wczesnej pracy o Miriamie wyrażały ją słowa:

> Bytu — nie ma. Istotą świata jest swobodne stwarzanie. Czyn i twórczość nie są złudzeniem, lecz najwyższą prawdą. [K 89] [2]

U początków działalności krytycznej Brzozowski zajmował jednak postawę, która w tych ramach się nie mieści. Był to również indywidualizm, ale indywidualizm bezradności i bierności: osobowość zatraciła swą wewnętrzną jedność, stała się jedynie „bezsilną, wylękłą, szalejącą z rozpaczy pianą" na powierzchni niepojętych mocy, których ani opanować, ani poznać nie potrafi; toteż prawda jest niedostępna, a wszystkie stanowiska równouprawnione i — nieobowiązujące:

> jesteśmy w stanie zrozumieć wszystkie poglądy na świat, ale właśnie dlatego żaden nie może być naszym. [*Co to jest modernizm*] [3]

Treścią egzystencji są cierpienie i rozpacz — tak odczytywał wówczas Brzozowski nie tylko Przybyszewskiego (jak świadczy recenzja dramatu *Dla szczęścia*), ale i Nietzschego. Innym wariantem był „spektatorski stosunek względem własnych konfliktów duchowych", spokojna, ale niezdolna do czynu rezygnacja, którą z sympatią, lecz i z dystansem uwydatnił Brzozowski („Prawda" 1901, nry 28—30) pisząc o *Dzienniku* Amiela. Niekiedy zarysowała się przed krytykiem perspektywa mistycyzmu jako postawy, która poprzez pogłębienie wewnętrzne jednostki mogłaby stworzyć „duchowe podstawy prawdziwie ludzkiego współżycia" (*Co to jest modernizm*); z entuzjazmem wypowiadał się wtedy o sztuce symbolicznej Maeterlincka. Oparciem, choć bez nadziei zwycięstwa, stawała się wreszcie sztuka, nawet przesycona rozpaczą, ale przecież samym swym istnieniem świadcząca o mocy twórczej człowieka (*Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*. G 1903, nr 20).

---

[2] Przy lokalizacji cytatów zastosowano skrót: G = „Głos". Podobnie przy pismach Brzozowskiego: K = *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd.* Wstępem poprzedził A. Walicki. Warszawa 1973. *Dzieła.* — SŻ = *O Stefanie Żeromskim. Studium.* Warszawa 1905. — W = *Współczesna powieść i krytyka.*

[3] Informacje o wczesnych pracach Brzozowskiego (*Co to jest modernizm*, *Krytyka artystyczna i literacka*) podał B. Suchodolski: *Rękopisy Stanisława Brzozowskiego.* „Ruch Literacki" 1931, nr 5; *Stanisław Brzozowski. Rozwój ideologii.* Warszawa 1933. Rękopis *O Przybyszewskim* ogłosił H. Drzewiecki. „Droga" 1928, nry 4—6.

Ale z pism Przybyszewskiego i Nietzschego przyjmował Brzozowski także impulsy pomagające mu przezwyciężyć ten pasywny i pesymistyczny indywidualizm oraz uznać za atrybut świadomości jednostkowej jej wewnętrzną suwerenną swobodę.

> W naszym wnętrzu dla naszej duszy istnieje tylko jedna powaga, ona sama: chociażby nic nie zależało od naszej świadomości, ona sama zależeć może tylko od siebie [...].

— tak określał swe ówczesne stanowisko w filozoficznej autobiografii umieszczonej na początku *Idei* [4]. Pociągało ono za sobą zasadę równouprawnienia wszystkich jednostek, postulat „hodowli własnego ja, pogłębiania go w tym kierunku, w którym jest ono najgłębszym już samo przez się", wizję społeczeństwa jako „współżycia dopełniających się i potęgujących, w niczym zaś nie krępujących jedne drugich wolnych duchów" (*Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*. G 1903, nr 43). Brzozowski określał to stanowisko jako „idealizm bezwzględny" (*Estetyka poglądowa. II. Odrodzenie indywidualizmu.* „Przegląd Tygodniowy" 1902, nr 41; podobnie w artykule *Prawa duszy*. G 1903, nr 51), co nie miało jednak znaczyć, iż — aspołeczny; autor od początku wyjaśniał:

> przez to właśnie, że każdy jest najbardziej s a m y m s o b ą, pomaga on i sprzyja, by inni s a m y m i s o b ą być mogli w najwyższym stopniu. [*Próba samopoznania*. G 1903, nr 13]

W tej koncepcji światopoglądowej rola szczególna przypadała literaturze (Brzozowski zresztą niechętnie wtedy używał tego wyrazu, obciążonego od czasów Verlaine'owskiego „A cała reszta jest literaturą" — współczynnikiem znaczeniowym nieautentyczności i drugorzędności; wołał, podobnie jak Przybyszewski i Matuszewski, posługiwać się słowem „twórczość" lub „sztuka", z myślą jednak przede wszystkim o sztuce słowa). Otóż sztuka, taka jaką być powinna, stanowiła w jego oczach „promienne państwo bezgranicznej swobody" (*Krytyka artystyczna i literacka*), wyraz „swobodnego, nie skrępowanego niczym rozwoju jednostki i jej swobodnej, z dążenia do własnego najzupełniejszego uzewnętrznienia swego wypływającej działalności" (*Próba samopoznania*) [5].

W artykule *Sztuka i społeczeństwo* (G 1903, nry 25, 28, 29—32) tezę tę Brzozowski precyzował i wyjaśniał odwołując się do czynników psychofizjologicznych, przy czym opierał się na poglądach Avenariusa. Sztuka jest wyładowaniem i wyzwoleniem nadmiaru sił psychicznych stanowiących „istotną indywidualność człowieka", a nie znajdujących zastosowania, tłumionych i zagłuszanych w życiu praktycznym. Artysta tworzy

---

[4] S. B r z o z o w s k i, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej.* Lwów 1910, s. XVII.

[5] Podobnie w broszurze: S. B r z o z o w s k i, *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię.* Warszawa 1903, s. 12—13.

w swym dziele nowe środowisko, odpowiadające potrzebom swej indywidualności. Toteż sztuka nie jest naśladowaniem natury, lecz rezultatem buntu przeciw rzeczywistości. Nie jest też celem samym w sobie —

> Dusza zawsze w niej [tj. w sztuce] dąży do stworzenia nowego świata, nowej, własnej rzeczywistości, która wyrażałaby ją zupełnie i całkowicie. [G 1903, nr 28]

Tak więc twórczość artystyczna to „indywidualny korektyw przyrody i społeczeństwa", kompensujące ich uzupełnienie, ale korektyw ten, z jednej strony, jest uwarunkowany przez rzeczywistość społeczną, nawet gdy staje się buntem przeciwko niej:

> każda dusza jednostkowa jest społecznie uwarunkowana. [...] Wyrzekając się społeczeństwa lub wyklinając je, jesteśmy jego funkcją. [*Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*. G 1903, nr 16]

— z drugiej zaś to, co było korektywem, „poprzez działanie na dusze odbiorczo-twórcze publiczności, staje się samo jednym z krzyżujących się czynników społecznego działania". Autor postuluje przy tym sztukę udostępnioną wszystkim, używając przy tej okazji sformułowania, którego później już by nie powtórzył: „możliwość twórczego płodnego próżnowania".

Brzozowski traktuje więc sztukę jako zjawisko socjopsychiczne (mimochodem formułuje nawet tezę, że podmiotem jej jest społeczeństwo, a jednostka — tylko „punktem przejścia dla prądów, których powstanie wymaga zawsze istnienia stosunków międzyjednostkowego psychicznego oddziaływania"). Poszukuje więc teorii społecznego uwarunkowania sztuki. Nie zadowala go Taine, bo upraszcza zależność jednostki od tła społecznego, nie zadowala także „materialistyczne pojmowanie dziejów". Uznaje zasadniczą wartość tej koncepcji, sądzi jednak, że domaga się ona rozszerzenia i uzupełnienia innego niż to, które dotychczas zostało dokonane; nie wyklucza także, iż jest ona tylko przygotowaniem nowej, bardziej adekwatnej teorii socjopsychicznej.

Dzieło sztuki ma za zadanie być równoważnym wyrazem duszy, umożliwiającym rozbudzenie równoważnego przeżycia. Taką tezą rekapitulował Brzozowski swe poglądy w *credo* artystycznym *O nowej sztuce* (G 1903, nr 50). Odkrywa tu jednak pewne antynomie. Pierwsza z nich to antynomia między schematyzującymi i racjonalizującymi świadomymi przekonaniami, szablonami psychospołecznymi, a „nieuświadomioną", „organiczną" filozofią pisarza — jego głębokim, indywidualnym, autentycznym „rdzeniem duchowym" czy „pozamyślowym, głębiej w duszy zakorzenionym przeżyciem" (*Z teatru. M. Hertz, „Ananke"*. G 1904, nr 21). W broszurze *O Stefanie Żeromskim* (1905) przeciwstawia Brzozowski świadomość i pozaświadomościową pracę ducha lub „świadomość kulturalnie uwarunkowaną" i „ducha twórczego". Z tą antynomią pokrywa się antynomia między językiem jako środkiem intelektualnej komunikacji

a językiem artystycznym służącym wyrażaniu takich głębinowych przeżyć.

Brzozowski bez wahania opowiada się za ekspresją owej psychicznej głębi:

> Cofnąć myśl świadomą i przekształcającą — i ujrzeć, co zostanie wtedy w głębi nas i świata, w głębi, w której my jesteśmy jeszcze światem, a on nami [...].

— pisze z aprobatą o Żeromskim (SŻ 15). Treść takich przeżyć winna być ukazana jako „absolutnie do niczego niepodobna, jedyna"; ta jedyność, ta „indywidualność nie dająca się do niczego innego sprowadzić, »reszta« jest zawsze duszą sztuki, najważniejszą i zasadniczą racją jej istnienia" (SŻ 72); toteż wartość każdego stylu leży w jego indywidualności (K 634).

Z kolei jednak ustawicznie narzuca się Brzozowskiemu antynomia między ekspresją a artyzmem, między wyrazem a pięknem, między twórczością a sztuką. Dostrzega ją on już pisząc studium *Stanisław Wyspiański jako poeta* (Warszawa 1903), ale nie przesądza wówczas, czy jest ona nieuchronna. W artykule o Sienkiewiczu zauważa, że piękno wymaga bezwzględnej wewnętrznej równowagi twórcy, a tę osiągnąć można za cenę obniżenia i zacieśnienia własnej duszy. W recenzji *Podpór społeczeństwa* twierdzi, że człowiek „dążący", zmagający się z sobą, wychylony w przyszłość, nie może być doskonałym artystą, bo wykładnikiem piękna jest niezmienność, „samopoprzestanie", skończona całkowitość. Dopuszcza tu jeszcze możliwość osiągnięcia tej artystycznej doskonałości poprzez „wielką moc duchową", sądzi wszakże, iż najczęściej jest ona symptomem pewnej płytkości (G 1903, nr 8) — i sąd ten powtórzy z jeszcze większym zdecydowaniem w artykule o Sienkiewiczu, twierdząc, że nieuniknioną ceną wewnętrznej równowagi twórcy jest „obniżenie" własnej duszy, ceną artystycznej doskonałości — ograniczenie myśli i wzruszeń. W szkicu o Żeromskim powie Brzozowski wręcz, że „czysty" artysta występuje tam tylko, gdzie „duch przystanie", że „gdzie zaczyna się artyzm, kończy się życie duszy". Gdy duch ten naprawdę tworzy, „znajduje się w dziedzinach, których znaczenia nazwa sztuki wyczerpać nie jest zdolna" (SŻ 57—58).

Przezwyciężając te wahania Brzozowski w fazie filozofii swobodnego czynu jako powołania człowieka nie wyrzekł się gloryfikacji sztuki. Jeśli jednak sztuka była dlań poprzednio przede wszystkim autentyczną ekspresją, teraz staje się „dziedziną najistotniejszych czynów duchowych, najszerszych wyzwoleń" (K 94).

> Estetyce nowych dreszczów przeciwstawiam estetykę nowych czynów. Czym jest dzieło artysty dla niego samego jako ducha — oto pierwsze pytanie. Do jakich wzruszeń może ono mu posłużyć za podstawę, co spotęgował on w sobie za jego pomocą, jakie stany jego duszy utworzyły w nim sobie świat.

— głosił Brzozowski już w artykule *Probierze* (G 1903, nr 28).

Sztuka bowiem powinna wyrażać te tylko z naszych indywidualnych przeżyć, które są najwyższe i najcenniejsze; jej rzeczywistością jest dusza, pojmowana jako „ja twórcze, dążące, stwarzające wartości, stanowiące sobie cele" (*O nowej sztuce*. G 1903, nr 49).

W artykule o Miriamie powie więcej: nazwie sztukę „wielką antycypacją", w której duch swobodnie „stwarza sam siebie, poznaje i opanowuje" (K 92—93).

> Tu wszystko, co w duchu ludzkości spoczywa, rozpromienić się, rozkwitnąć może, jaśnieć w glorii własnego, z siebie zrodzonego blasku. Tu unikamy kompromisu, konieczności, grzech i szpetotę rodzącej połowiczności. [K 92]

Są to oczywiście tylko najwyższe, ostateczne możliwości sztuki, nie zawsze i nie w równym stopniu urzeczywistniane. Brzozowski modyfikuje teraz dawną zasadę równouprawnienia dusz, także i osobowości twórczych. Przyznaje każdej jednostce prawo do autonomicznego rozwiązywania zadań prowadzących do coraz to bogatszej i wielostronniejszej swobody. Zaznacza zarazem, że hierarchizować trzeba zarówno stopnie osiągnięte w rozwiązywaniu tego samego zadania, jak i miejsce tego zadania w ogólnej, choć zmieniającej się hierarchii tych zadań (K 84).

Swoboda artysty łączy się więc z odpowiedzialnością. U schyłku tego okresu Brzozowski powie już wyraźnie, że jest to etyczna odpowiedzialność „wobec karmiących swą pracą sztukę mas". Ale obowiązek artysty wobec ludu polega na tym, by być jak najwięcej artystą.

> Sztuka musi być najpierw dla siebie, bo wtedy dopiero jest, a dopiero gdy jest, można mówić o jej dalszych zadaniach. [*O nowej sztuce*. G 1903, nr 50]

Tak więc Brzozowski ujmował najpierw ideał sztuki jako bezwzględnie szczerą i dorównaną ekspresję, później — nie rezygnując z tej kategorii, dodał do niej i wysunął na plan pierwszy kategorię duchowego czynu wartościotwórczego i społecznie efektywnego. Nie określał jednak bliżej jego treści, poza coraz pełniejszą realizacją ludzkiej wolności.

Z tą ewolucją sprzęgnięte były jego poglądy na krytykę literacką. Początkowo żądał od niej przede wszystkim syntetyzującej „intuicji duszoznawczej", kierującej się zasadami „całkowitej równoprawności dusz", zalecał „duchowy polimorfizm", nieustannie przekształcającą się giętkość w dostosowywaniu się do rozpatrywanych zjawisk [6].

> Psychologiem jestem i nie nazw szukam lub klasyfikujących podziałów, lecz ukrywających się za nimi stanów duszy.

— pisał w artykule o Sienkiewiczu (G 1903, nr 15).

Słowem-kluczem ówczesnych rozważań Brzozowskiego o krytyce jest „przeżycie".

---

[6] S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*. Warszawa 1903, s. 32—34.

Tylko rzeczy osobiście przeżyte, z bólem i radością osobistego przeżywania, powinny stanowić przedmiot naszych literackich wystąpień. [*Probierze*]

Ale w treści tego słowa „przeżycie" dokonuje się przemiana akcentów; szeregując je logicznie: chodzi tu kolejno o przeniknięte miłością, utożsamiające się odczuwanie, o dotarcie poprzez symptomy świadomych przekonań do „filozofii organicznej" pisarza („prawdziwa i jedyna rozkosz dla psychologa!") i określenie jego indywidualnego stylu, o „rozumienie", które pozwala zająć to samo co twórca stanowisko (*O nowej sztuce*. G 1903, nr 49), lub inaczej — tak głęboko się z nim utożsamia, że go na nowo w sobie stwarza i odtwarza (K 127), o współtworzenie dzieła sztuki w trakcie jego odbioru (*Piotr Chmielowski*. G 1904, nr 18), wreszcie — o poznanie bezwzględne, idealne, w którym „podmiot stwarza swój przedmiot, a więc utożsamia się z nim" (*Miriam*. K 81). W artykule *Małżonek Tytanii* (G 1905, nry 29, 31) powie Brzozowski, że przeżycie nie wystarczy; potrzebne jest „wyznaczenie stanowiska w świecie wartości": aby zrozumieć, trzeba przeżyć i wznieść się ponad przeżycie, „przezwyciężyć wartość duchową dzieł i dusz sądzonych" wartością własną, więc co najmniej równą („nigdy niższe nie może być miarą wyższego");

ważniejszą bowiem rzeczą jest zrozumieć c z a s swój w słabości jego niż w sile, w zadaniu niż w spełnieniu. [...] Krzywdę wyrządza się duchowi w pełni życia, gdy się najwyższy choćby szczyt przez niego osiągnięty za coś innego uważa niż za fazę. [K 129]

Istotne to słowa — wyjaśniają nam one tak rażącą niekiedy jednostronność i wieczne niezadowolenie Brzozowskiego. Przyznanie, że utwór jest dziełem talentu, że więc posiada wartość artystyczną, było dla niego aktem krytyki niezbędnym, ale tylko wstępnym, kwalifikującym ten utwór jako przynależny do dziedziny sztuki; dzięki temu dopiero zasługuje on, by w ogóle stać się przedmiotem krytyki.

Rychło jednak, bo w artykule *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia* (G 1903, nr 19), zadania krytyki zakreślił Brzozowski jeszcze szerzej: ma ona być „o r g a n i z a t o r k ą l i t e r a t u r y w s p ó ł c z e s n e j, a poprzez nią całego życia duchowego społeczeństwa". Spełnia zaś te zadania przez to, że poznaje dusze twórcze w ich istocie i przyczynach „lepiej, niż one same się znają", w ten sposób umożliwia ich dalszy, bardziej świadomy rozwój, wytwarza między nimi — wbrew pozorom przeciwieństw — poczucie jedności, słowem: jest „świadomością i sumieniem" literatury [7].

---

[7] W związku z *Pałubą* naszkicował B r z o z o w s k i (*Cogitationes morosae*) odmienną, zbliżoną do psychoanalizy koncepcję twórczości literackiej jako eksterioryzacji poprzez stworzone postacie tych stanów psychicznych, których autor nie ośmiela się zaakceptować we własnej psychice, lub wyzwolenie się od takich, które chciałby z niej usunąć.

2

Teoretyczne założenia krytyki Brzozowskiego rozpatrywać należy zawsze w kontekście jej funkcji pragmatycznych: oddziaływania na sytuację literatury polskiej. Funkcje te — wbrew początkowym deklaracjom — bardziej skierowane były na przezwyciężenie zjawisk już istniejących niż na programowanie nowych. Niemniej zarysy tego programu — sztuki aktywnej i afirmatywnej, potęgującej życie, wartościotwórczej — pojawiają się już we wczesnych wystąpieniach Brzozowskiego. Były one jednym z przejawów reorientacji literatury młodopolskiej ku hasłom życia, czynu, heroizmu. Już w artykule *My młodzi* (G 1902, nr 50) postulat bezwzględnej szczerości traktowany jest tylko jako podstawa, na której młode pokolenie może odzyskać ,,wiarę w dodatniość", zdobyć się ,,na wielkie może i twórcze t a k", uczynić życie na nowo „głębokim" i „dostojnym". Wypowiadając się później publikacją *W kwestii młodych* (G 1903, nr 8) głosił konieczność ,,opuszczenia wieży z kości słoniowej i wejścia w życie". Artykuł o Maeterlincku kończy się słowami:

> Nowy okres rozpoczyna się dla sztuki — jako pogłębienia i źródła mocy dla dusz wszystkich, nowy, jędrny, tęgi, twardy okres, który przekuje na swoją wiarę wszelkie wartości. [G 1903, nr 23]

W szkicu o Miriamie mowa jest o sztuce jako ,,woli do wyzwolenia życia, do rozpętania wszystkich jego potęg, do uskrzydlenia wszystkich jego mocy" (K 97).

Te raczej przeczucia i apele niż konkretny program były jednak wystarczająco wyraźne i zdecydowane, by przesądzić o krytycznym dystansie Brzozowskiego wobec współczesnej sytuacji literackiej. Wkrótce po manifeście *My młodzi* — w polemicznym felietonie *I smutek tego wszystkiego* (G 1903, nr 10), wywołanym przez wrogą i pogardliwą wypowiedź Sienkiewicza o dramacie modernistycznym, Brzozowski nazwie go ,,człowiekiem obcym" względem zwątpień i ideałów młodych, a odpowiadając na głosy oburzenia spowodowane tym określeniem, rozwinie i zaostrzy swą myśl w cyklu artykułów *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej* (G 1903, nry 14—15, 17—18). Poza wyrazistą prostotą i harmonijną ,,skończonością" świata Sienkiewiczowskiego dostrzegał ,,światopogląd uśmiechniętej, rozkochanej w sobie płytkości", która zdroworozsądkowo upraszcza wszystkie problemy, dostrzegał egotyczny sentymentalizm lubujący się we własnym wzruszeniu, a w gruncie rzeczy obojętny wobec problemów życia społecznego. Ta indywidualna ,,filozofia organiczna" Sienkiewicza jest zarazem według Brzozowskiego społecznie uwarunkowana — reprezentuje światopogląd szlachecki.

Jeszcze ostrzejsze, lecz formułowane tylko w pogardliwych ogólnikach, było potępienie Brzozowskiego dla drugorzędnej produkcji literackiej (,,beletrystyki") i publicystycznej starszego pokolenia — apologetycznej wobec szlacheckiej tradycji, tchórzliwie pogodzonej z mieszczań-

ską codziennością lub po prostu służącej tylko płaskiej rozrywce. Natomiast o innych wybitnych pisarzach pozytywistycznych wypowiadał się Brzozowski z dużym uznaniem. Krytykował pozytywizm za etykę eudajmonistyczną i determinizm historyczny, równocześnie z ogromnym respektem pisał przede wszystkim o Świętochowskim (jeszcze w r. 1904 poświęcił mu entuzjastyczne studium, nie drukowane), ale także o Prusie, Orzeszkowej, Konopnickiej, Chmielowskim — jako o „idealistach w najczystszym, najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu" (*Spóźnione strzały*. G 1903, nr 38). Bardzo bystro dostrzegał dialektykę rozwojową i samego pozytywizmu, i stosunku do niego młodych. Historyczną zasługę „bohaterskiego okresu programu pracy organicznej" stanowiło według niego przybliżenie ideału do rzeczywistości; później program ten stał się maską oportunizmu — bywał jednak niekiedy przez wielkich pozytywistów przezwyciężany, np. w końcowej scenie *Nad Niemnem*.

> Okres ten — konkludował Brzozowski — zrobił swoje, nauczył ludzi dążyć czynem, a w miarę jak zdolność ta w nas wzrastała — przybywało i męstwo do przesunięcia ideału dalej. Bankructwo programu pracy organicznej było następstwem rozwoju jej właśnie mocą dokonanego. [...] Witold Korczyński stawał się doktorem Judymem.

Toteż w odróżnieniu od innych młodych Brzozowski zapewniał, że w stosunku do tak rozumianej tradycji literackiej „ciągłość nie jest i nie może być zagrożoną" (*W kwestii młodych*. G 1903, nr 8).

Artykuł *My młodzi* powściągliwie mówił o osiągnięciach nowego pokolenia; zwracał tylko uwagę na „niebywałą, niezmierną tęsknotę do prawdy" i żądanie swobody dla indywidualności; dotychczasową twórczość modernistyczną traktował jako zaledwie przygotowanie gruntu i zapowiedź szczerej, pogłębionej, prawdziwie humanistycznej literatury polskiej. Wkrótce jednak, w dwóch artykułach: *Próba samopoznania* (G 1903, nr 13) i *Czas mówić* (G 1903, nr 15) wystąpił Brzozowski z wielką gloryfikacją Młodej Polski jako wspólnego dokonania, godnego zazdrości każdego z europejskich narodów; we właśnie ogłoszonym *Piśmiennictwie polskim ostatnich lat dwudziestu* (1902) Feldmana znalazł jej wizerunek, w którym — twierdził — „możemy się rozpoznać jako coś wielkiego, godnego czci własnej i obcych; i wizerunek ten nie jest pochlebnym — jest słuszny" (*Próba samopoznania*). Pojawiają się tu już w otoczu pochwalnych formuł nazwiska Przybyszewskiego, Żeromskiego, Wyspiańskiego, Kasprowicza, Nowaczyńskiego, Kisielewskiego, Reymonta, Daniłowskiego, Miriama... Uzupełniają się oni wzajemnie, dokonuje się przez nich jakaś „pozaosobnicza ewolucja", zmierzająca do zdobycia czy odzyskania „najgłębszych źródlisk mocy duchowej" (SŻ 110). Żarliwą gloryfikację znajdziemy jeszcze w artykule *Młoda Polska i modernizm* („Gazeta Polska" 1904, nr 332): Brzozowski odgradzał tu Młodą Polskę — „prawdziwy czyn, głębokie przeżycie duszy narodowej" od modernizmu, który był tylko „momentem kultury zachodnioeuropejskiej", wynikłym z odmiennych źródeł duchowych.

Afirmacja Brzozowskiego kierowała się wtedy przede wszystkim w stronę Przybyszewskiego i Żeromskiego. O pierwszym z nich pisał w broszurze popularnej (nie ogłoszonej) z przełomu lat 1902 i 1903 i w recenzjach jego dramatów; wspominał o nim także wielokrotnie w innych publikacjach. Pisarską zasługą Przybyszewskiego było w oczach Brzozowskiego nie tylko bezwzględnie śmiałe wyrażenie rozpaczy i cierpienia współczesnego człowieka wobec „nicości jego podstaw duchowych", lecz także rozbudzenie w nim buntu i woli poszukiwania nowych dróg, choć sam Przybyszewski dróg tych wskazać nie potrafił. Z niezmiennym uznaniem wypowiadał się Brzozowski o dramatach Przybyszewskiego; tragizm jako katastrofa konieczna i unicestwiająca człowieka, wartość niepowtarzalną, został tutaj — zdaniem krytyka — upostaciowany z sylogistyczną koniecznością, w geometrycznie przejrzystym, rygorystycznym i oszczędnym kształcie; te klasycystyczne sympatie są zaskakującym rysem w ówczesnej estetyce literackiej Brzozowskiego. W Żeromskim widział przede wszystkim pisarza wskazującego świadomości współczesnej „nowe drogi i nową przyszłość" — twórcę postaci przenikniętych potrzebą prawdy, wiernych imperatywowi obowiązku, a zarazem nie wyidealizowanych, odtworzonych ze wszystkimi ludzkimi wadami i słabościami. W połączeniu cech bohaterów Przybyszewskiego i Żeromskiego znajdował „ludzi całkowitych", na miarę współczesności.

W broszurze *O Stefanie Żeromskim* (Warszawa 1905), będącej powtórzeniem artykułów drukowanych uprzednio w „Głosie" z r. 1904, akcent główny pada na właściwy Żeromskiemu dar artystyczny „przywracania j e d y n o ś c i momentom" (SŻ 16), tj. ewokowania ich indywidualnej niepowtarzalności, oraz umiejętność wyrażania w słowie pozaświadomościowych stanów duszy, liryzację całego świata przedstawionego. Brzozowski zarzuca tu jednak Żeromskiemu, że nie posiada wykrystalizowanego światopoglądu, pozwalającego dokonywać hierarchizacji i selekcji wśród przeżyć, zarazem — wytknie mu pewną ustępliwość wobec postulatów poprawnej komunikatywności języka i „przesądu realistycznego", tj. konwencji ujmowania świata występujących w świadomości potocznej. Stąd i stylistyczne, i kompozycyjne niekonsekwencje wczesnych utworów Żeromskiego. Dopiero w *Popiołach* dochodzi on do pełnej samowiedzy artystycznej, kształtuje tę powieść jako „symfonię psychiczną" i uzyskuje rezultat niezwykłej artystycznej mocy, który staje obok największych osiągnięć powieści europejskiej i wytycza jej nowe drogi.

Chwaląc bez zastrzeżeń poszukiwania nowej formy dramatycznej u Kisielewskiego, satyryczny impet Nowaczyńskiego, intelektualną głębię Staffa, nawet „kulturę, powagę i godność" Miriama, Brzozowski od początku zwraca uwagę na ekstensywną tylko, nie pogłębioną wrażliwość Reymonta oraz — z pewnymi oporami i zastrzeżeniami przyjmuje twórczość pisarza, który potem miał stać mu się duchowo najbliższy: Stanisława Wyspiańskiego.

Był to dla niego widać trudny problem krytyczny. On, który tak nie lubił spójników „zastrzeżeniowych", w *Próbie samopoznania* określa Wyspiańskiego jako zjawisko „niezwykle wielkie, świetne i dumne, ale na ogół obce nam i naszym najwewnętrzniejszym walkom", w artykule *Czas mówić* nazywa go „duszą, która w sposób, aczkolwiek mętny nieraz w wyrazie swym, jednak rzeczy o najgłębsze strony narodowej śmiałości zahaczające przeżywa". Rozwinął i uzupełnił Brzozowski te zastrzeżenia w broszurze *Stanisław Wyspiański jako poeta*. Z właściwą sobie odkrywczą jednostronnością, która wystąpi w tylu jego sądach o pisarzach i dziełach, określił twórczość Wyspiańskiego jako dzieło teatralne, nie literackie, przy czym uznał autora za twórcę teatru jako „malarstwa w ruchu", teatru mającego zarazem cechy oniryczne. Teatr ten jednak potrafi ukazywać tylko poszczególne proste, monumentalne i skrajne stany duchowe, uzewnętrzniające się fizycznie w ruchu i geście.

> Dusza zaś, o ile przekracza te granice, w których znajduje w zjawisku zmysłowo spostrzegalnym równoważny swój wyraz, jest dla Wyspiańskiego zupełnie niemal niedostępna [8].

Ponadto twórczość ta, zwrócona w stronę „marzeń i dumań dziejowych", jest obca najgłębszym i najboleśniejszym przeżyciom współczesnych. Pisał to Brzozowski już po *Weselu*, którego początkowo najwidoczniej nie docenił. Dopiero w broszurze o Żeromskim stwierdza, że zasadniczą treścią dramatu Wyspiańskiego jest odsłonięcie „nicości rzekomych podstaw narodowych" (SŻ 110). Szczególnie bliski sobie problem znalazł w *Wyzwoleniu* — problem bezsilności sztuki wobec życia, i uznał je za najbardziej tragiczny, najsilniejszy i najgłębszy wyraz stanu duszy współczesnego artysty polskiego (*W odpowiedzi na protest*. K 70).

3

Aprobata Brzozowskiego dla Młodej Polski od początku była nie tylko dawana na kredyt przyszłości, ale i selektywna. Artykuł *My młodzi* wyjaśniał genezę „satanizmów, okultyzmów, demonizmów", ale i odgradzał się od nich. Już pisząc o Maeterlincku szydził autor z „rozmodernizowanej" duszy współczesnej — nastrojowej, pozbawionej hierarchii wewnętrznej, niezdolnej do czynu, pełnej pretensji do świata i zachwyconej sobą.

Wkrótce w *Rachunku sumienia* (G 1903, nr 33), zaprzeczając niedawnemu optymizmowi, konstatował zagrożenie kultury narodowej, panowanie w niej bezwładu i chaosu, słabnięcie i degrengoladę sił wartościowych. Literaturę porównywał szyderczo do Szeherezady, która „pięknymi

---

[8] Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, s. 47.

bajkami przesłania swe marne i w warunkach tych, gdyby niezmiennymi miały zostać, haniebne, nikomu niepotrzebne życie". Widział również niebezpieczeństwa modernistycznego kultu sztuki: z *Próchna* Berenta wydobywał myśl, że

sąma sobą sztuka ostać się nie może, zbyt łatwo wyradza się w sztuczkę, czyni wszystko sztucznym i kłamliwym. [*Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*. G 1903, nr 21]

Atak Brzozowskiego kierował się także przeciw nastrojowości i technice symbolistycznej. We *Współczesnych kierunkach literatury polskiej wobec życia* wręcz z obrzydzeniem pisał o poetyckich polowaniach na wyjątkowe i niezwykłe nastroje. W *Kilku uwagach o grze aktorskiej* (G 1903, nr 9) wyjaśniał, że nastrojowość, sugestywność sztuki nowoczesnej powinna być tylko stadium przejściowym, prowadzącym do nowej, wyższej syntezy, tworzącej „całych i zupełnych ludzi" (pozytywnym przykładem były dlań dramaty Kisielewskiego). W *Teatrze współczesnym i jego dążnościach rozwojowych* (G 1903, nry 41—42) dowodził, że technika symboliczna właśnie eliminuje z dramatu takich „żywych i całkowitych ludzi", zwalnia od obowiązku przedstawiania ich życia wewnętrznego w całym jego skomplikowaniu, służy nie logicznej budowie świata przedstawionego jako pewnej samoistnej całości, lecz tylko oddziaływaniu na publiczność, wywoływaniu w niej silnych, ale intelektualnie jałowych nastrojów, prowadzić musi nieuchronnie do manierycznego konwencjonalizmu.

W takiej krytyce modernizmu sojusznikami stawali się Berent oraz Irzykowski. Ale stosunek Brzozowskiego do *Próchna* i *Pałuby* musiał być ambiwalentny. *Próchno* okazało się wstrząsającym świadectwem rozkładowego działania wyabsolutyzowanej sztuki, lecz autor nie umiał wskazać poza nią jakiegoś punktu oparcia (*Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*). W *Pałubie* imponowało krytykowi „męstwo cynizmu", atakującego zaciekle i systematycznie rozmaite formy zafałszowania życia wewnętrznego. Głosząc potrzebę wprowadzenia do literatury nowych treści pozytywnych, nie mógł jednak Brzozowski bez zastrzeżeń przyjąć książki, która — w jego oczach — dokonywała tylko destrukcji wszelkich wartości światopoglądowych, była dziełem „człowieka przedmiotowego", który „jest niczym i wszystko bada, który jest wszędzie i nigdzie, jak mówi Amiel" (*Cogitationes morosae*. G 1903, nr 47).

Tymczasem właśnie postawa „człowieka przedmiotowego" (określenie wywodzi się z *Poza dobrem i złem* Nietzschego) stała się tą cechą literatury młodopolskiej, którą Brzozowski zaatakował z największą powagą i pogłębieniem. Poprzednie jego opinie krytyczne można było odnosić tylko do zjawisk marginesowych czy drugorzędnych w literaturze modernistycznej. Teraz podejmuje on spór z pisarzami wybitnymi — podejmuje w duchu takiej krytyki, która

Uważa [...] talent za posłannictwo, za służbę, i im wyżej wznosi, tym więcej się domaga, tym surowszej żąda rachuby z każdego słowa, każdej myśli. [K 115]

Początkowo posłużył się przykładami zastępczymi niejako, wziętymi z literatur obcych — Maeterlinckiem i Czechowem. Maeterlinckowi zarzucił efekciarstwo, grę nastrojami i symbolami, nieautentyczność mistycyzmu, werbalnie tylko deklarowanego, poprzestawanie na „nieokreśloności niepoznawalnego" (G 1903, nr 23). Inny w tonacji, napisany z respektem i wzruszeniem był szkic *Antoni Czechow* (G 1904, nry 32—38): Brzozowski docenia w nim znakomitego obserwatora i niezawodnego artystę, interpretuje jednak jego pisarstwo najpierw jako złudne poszukiwanie ucieczki, schronienia w autonomicznej sferze sztuki-gry, potem — szerzej — jako osąd rzeczywistości dokonany z pozycji biernego tylko, zdystansowanego widza; utraciwszy wolę urzeczywistnienia swych ideałów, Czechow traci zarazem przeświadczenie o ich obowiązującej sile. Świat staje się wtedy bezsensowną i beznadziejną kotłowaniną przypadków i jedynie „światopogląd wmówiony" pisarza otwiera się ku perspektywom szczęśliwej przyszłości. Pod głównym akcentem swej krytyki umieszcza tu Brzozowski „zrzeczenie się najistotniejszego prawa czynu, stanowiącego cel i sens ludzkiego istnienia" (K 124).

Zarzuty podobne, ale przetransponowane na tonację zjadliwej inwektywy, wystąpiły w kampanii Brzozowskiego — prowadzonej również na łamach „Głosu" (1904) — przeciw Miriamowi i „Chimerze": „hieratyczna impotencja", „uznanie bezczynności i niezdolności do czynu za symbol i symptomat wyższości duchowej", „zrozumienie swobody nie jako wzrastającego panowania nad światem, lecz jako ucieczki z niego" (K 69), „niewiara w to wszystko, co naturalne, bliskie, własne" (K 100), widoczna nawet w wyszukanym i zmanierowanym stylu, upodobanie „we wszystkim, co odległe, obce, co ułatwia zapomnienie o sobie" (K 102) i tylko dla tej swej obcości importowane z najróżnorodniejszych obszarów kultury.

W poezji Staffa zaobserwował Brzozowski („Krytyka" 1905, t. 1) zjawiska pokrewne tym, które znajdował u Maeterlincka, Czechowa, Miriama: poszukiwanie rozmaitych przygód intelektualnych, realizowanie w twórczości różnych postaw duchowych tylko na próbę, z wewnętrzną rezerwą, „przymglenie i zmatowienie wszelkich uczuć" (K 130), rezygnację z zawładnięcia światem, wolność od życia osiąganą w krainie nieokreśloności i marzenia, narcystyczne upodobanie w sobie.

Odrzuciwszy czyn, który się światu przeciwstawia, określając go, pozostawiwszy tylko marzenie, które błąka się lękliwie, o wieczornej porze, i szuka nieokreśloności, czyli ściślej mówiąc, ucieka od wszystkiego, co jest zadaniem, niebezpieczeństwem, będziemy mieli cały świat Staffa. [K 132]

— lapidarnie wyrokuje Brzozowski. I dodaje: „Tu swoboda rodzi się po pogrzebie życia". Ale zupełnie inaczej niż w przypadku Maeterlincka

i Miriama, jeszcze bardziej niż wobec Czechowa — nie może Brzozowski oprzeć się sympatii do tej poezji, jest jakby rozbrojony jej „wytwornością" artystyczną, „szlachetną łatwością", z jaką Staff włada obrazem, nastrojem, rytmem. Podobieństwo więc tej poezji do najrozmaitszych zjawisk wcześniejszych usprawiedliwia tożsamością podłoża kulturalnego, nie odmawia jej szczerości, przynajmniej chwilowej, doszukuje się walorów w tym, że twórca panuje nad swoimi stanami duszy. Gdy rozpęd stylistyczny ponosi wypowiedź Brzozowskiego w stronę ataku, autor się mityguje („Powstrzymujemy zbyt łatwe szyderstwo", K 133) i osłabia zarzuty, obejmując nimi całe pokolenie, wraz z samym sobą. Usprawiedliwia się, że krytyczny punkt widzenia konieczny jest ze względu na dobro Staffa — by umożliwić mu przezwyciężenie osiągniętej fazy rozwoju duchowego, i w zakończeniu eseju raz jeszcze ubolewając, że poetę „uwodzi milcząca wróżka, ciszy gwiazd fałszywa prorokini", wyraża jednak wiarę w jego twórczą przyszłość: „lecz wszystko w życiu ducha jest etapem" (K 148).

Ukazując z pamfletowym wyolbrzymieniem wszystkie ułomności modernizmu w postaci Miriama, Brzozowski w długim wyliczeniu przeciwstawiał mu innych twórców Młodej Polski. Już wtedy wszakże, z końcem r. 1904, stwierdzał, iż znalazła się ona w momencie przełomowym: albo zatrzyma się w swoim rozwoju, albo podejmie nowe zadanie — „wieszcze", a więc inspirujące i przekształcające rzeczywistość. Z tą myślą przywołuje Brzozowski pozytywne wzorce spoza obszaru ówczesnej polskiej literatury.

4

Pierwszy z tych wzorców to wielka literatura rosyjska — Gogol, Dostojewski, Sałtykow-Szczedrin, Gleb Uspienski, z których każdy był „nauczycielem, przewodnikiem, wychowawcą, prorokiem i spowiednikiem swojego społeczeństwa" (K 110). Brzozowski podziwia tu zwłaszcza bezkompromisowo odważne odtwarzanie chłopskiej rzeczywistości, realizm brutalny w obrazach zdziczenia i nędzy, oskarżeniem swym zwracający się przeciw klasom panującym. Z równym entuzjazmem pisze Brzozowski o zjawisku jedynym w swoim rodzaju w całej literaturze europejskiej — o rosyjskiej krytyce, która była „prawdziwie męską, niekiedy aż okrutną hodowlą wielkości i szczerości w twórcach dzieł i w odczuwającym te dzieła społeczeństwie" (K 115). Słowa takie dyktowała wówczas krytykowi niewątpliwie świadomość zaciągniętego wobec niej długu ideowego.

Owa pochwała literatury rosyjskiej stanowiła jednak tylko dygresję w szkicu o Czechowie. Sytuacja ideowo-polityczna lat 1904—1905 nie sprzyjała rozwiniętemu i programowemu wysuwaniu tego wzoru dla literatury polskiej. Rolę tę spełnić mogła natomiast polska twórczość romantyczna. Brzozowski poświęcił jej rozprawę *Filozofia romantyzmu pol-*

skiego. Napisana na przełomie października i listopada 1905, stała się zapewne podstawą jego odczytów w Krakowie i Lwowie z końcem tegoż roku, nie doczekała się jednak druku za życia autora. Odbiega ona i swą treścią, i językiem od pozostałych jego wypowiedzi. Tu po raz pierwszy i jedyny utożsamiał się Brzozowski całkowicie nie tyle z poezją romantyczną, co z ideami mesjanizmu i filozofii narodowej. Mesjanizm był przez niego akceptowany jako akt duchowego samoutwierdzenia narodu, ocalający jego istnienie.

> To, co ma być, to, co jest dobrem i siebie widzi, zaginąć nie może. Gdy Polska stanie się dla nas jednoznacznikiem wszelkiego dobra i czystości, nie zaginie. [K 387]

Dla Mickiewicza tą gwarantującą zasadą życia narodowego była czystość duchowa, zmierzający ku niej wysiłek; w Słowackim jest już radość czystości odzyskanej — dawał on „zachwycone widzenie Polski żywej i żyjącej w Słowie", rozjaśnionej blaskiem piękna (K 388). Jeden z bohaterów dialogu *Wstęp do filozofii* (1906) powiada:

> U nas wieszcze sztuką ocalali naród. [...] Sztuka ich zachwyciła i powiodła w kraj, gdzie przyszłość narodowa żyje; przeto mówili narodowi z oślepioną jeszcze od błysków najwyższych źrenicą, i my ten blask widzimy jeszcze na ich twarzach, czytamy go z ich ust. [K 602]

Brzozowskiemu szczególnie bliska być musiała głoszona przez filozofię narodową teza o praktycznym i aktywnym charakterze poznania, przeświadczenie, że dochodzi się do prawdy przez jej dopełnianie, że poznaje się, czym jest swoboda, tworząc ją czynem. Myśl tę znajdował nie tylko u Cieszkowskiego, lecz i u Towiańskiego. Norwid natomiast — pisze Brzozowski w *Próbie* o nim z r. 1905 — osiągnął „spokój słowa w siebie zapatrzonego i wspartego na sobie", ale jest to spokój negujący potrzebę „świata jako słuchacza i świata jako siły" (K 158, 160) — i w tym błąd jego postawy duchowej. Znacznie ostrzej zabrzmiała w *Filozofii romantyzmu polskiego* krytyka w stosunku do Krasińskiego: tak wywyższał on, „serafizował" i uduchowił swój ideał, by niedostępnością jego usprawiedliwić niedopełnienie obowiązku czynu.

Filozofia czynu właśnie była tą konstrukcją, która sprawiła, że równocześnie z wielkimi romantykami afirmowanym przez Brzozowskiego wzorem był Nietzsche, odczytywany jako głosiciel „surowej pracy" nad samorealizacją nowego człowieka, zdolnego świadomie i odpowiedzialnie kształtować historię. Dla uczestników dialogu *Fryderyk Nietzsche* (1907) jest on nowym typem filozofa nie tylko przez tę swą naukę, ale także przez sposób uprawiania filozofii, niepewny jeszcze własnych sił i praw, stąd „potrzebujący jeszcze ekstazy, uniesienia, wyolbrzymienia, jakie daje namiętność", wyrażający się stylem niepowtarzalnym, nasuwającym porównanie tylko ze stylem Słowackiego. Typ nowy — także przez swe zuchwałe „wniknięcia duszoznawcze" w „samorodność żywą, drgającą, ner-

wowo zmienną, chwiejną, wielokształtną" pozaintelektualnych stanów człowieka, owych — tak śmiałym poetyckim obrazem mówi Brzozowski — „ciemnych, wpół ziemnych, wpół leśnych, ziemią jeszcze, ale i morzem, w którym kąpią się gwiazdy, pachnących dziedzin duszy" (K 623). Nie bez racji więc aktorka Eleonora zabierająca głos w tym dialogu wątpi, czy wystarczy o Nietzschem powiedzieć „filozof"; Brzozowski traktuje go najwidoczniej także jako wielkiego poetę i patrona współczesnej poezji godnej swego zadania.

5

W roku 1905 pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych konflikt Brzozowskiego z literaturą współczesną zaostrzył się. Na szczytach jej dostrzegał „oddzielne wybłyski", tragizmem swym i powagą duchową przewyższające całą europejską twórczość (prócz rosyjskiej, która jest może głębsza, ale pozbawiona perspektyw na zwycięską przyszłość). Pisał o tych zjawiskach z uznaniem we *Współczesnej powieści w Polsce*. Przeciętność charakteryzował natomiast jako „głęboko upokarzający bełkot", „majaczenia, którym gorączka nawet nie może odjąć beztreściwości i szarzyzny" (K 55). Po drugie, całość tej literatury była w jego ocenie „zuchwała jako bunt i tchórzliwa jako twórczość pozytywna" [9]. Po trzecie — w największych swych nawet osiągnięciach Młoda Polska, przeżywszy okres „krótki i świetny", stanęła wobec nowych problemów, które rozwiązać może tylko przezwyciężając dotychczasowe założenia. Brzozowski początkowo liczył na taki właśnie bieg rzeczy:

> Młoda Polska wołała wielkim głosem: łaknę, cierpię, ginę. A cierpiała szczerze... Tą szczerością zdobyła sobie prawo rządu duszy... Ale tym zdobyła sobie tylko prawo pracy. [*Narodowe kłamstwa.* „Przegląd Społeczny" 1906, nr 17]

Jeszcze we *Współczesnej krytyce* (1907) apelował:

> O stańże się ty, myśli polska, myśli rozjęczona, myśli próżniaczych smutków — stalowym puklerzem, w słońcu błyszczącym lemieszem, migotliwą a niechybną szpadą. [W 249]

W odczuciu Brzozowskiego apel ten nie znalazł oddźwięku. Już w czerwcu 1905 napisał szydercze słowa: „Toteż powiadam, przyjacielu Avanti, że Młoda Polska w jedną noc ołysiała" (*Same płaskie koncepty.* G 1905, nr 24) — słowa, które potem, w parafrazie Irzykowskiego („Młoda Polska w jedną noc posiwiała"), stały się skrzydlatymi. Nastawał czas frontalnego ataku na legendę Młodej Polski.

---

[9] S. Brzozowski, *Au petit bonheur de la fatalité.* Ogłosił M. Sroka. „Twórczość" 1966, nr 6, s. 37.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

DANUTA ULICKA

JĘZYK I DOŚWIADCZENIE

O PRZEDMIOCIE I METODZIE INGARDENOWSKIEJ FILOZOFII LITERATURY

Zapomniane ogniwa

Wśród pism filozoficznoliterackich Romana Ingardena w swoisty sposób wyróżnia się grupa rozpraw, rzadko komentowanych przez badaczy jego koncepcji. Należą do niej artykuły o *Poetyce* Arystotelesa i *Laokoonie* Lessinga, o „różnych rozumieniach prawdy w dziele sztuki", o jego formie i treści oraz studia poświęcone estetyce wczucia. Sądząc z literatury przedmiotu, rozprawy te ingardenolodzy *tacite* zaliczają do pism pomniejszych, a w każdym razie mniej istotnych dla zrozumienia programu fenomenologa. Ta swoista zmowa milczenia obejmuje również prawie wszystkie Ingardenowskie rozważania historyczno-filozoficzne.

Odczytywane z punktu widzenia tez *expressis verbis* wyłożonych, zwłaszcza w konfrontacji z obiektem, którego dotyczą, studia te faktycznie mogą nie budzić szczególnego zainteresowania, ale odwrotnie — wywoływać podejrzliwość. Interpretacjom Ingardena stosunkowo łatwo dowieść niekompetencji, schematyzacji i prezentyzmu. Takie też zarzuty, w formie może bardziej eufemistycznej i z usprawiedliwieniem odwołującym się do fenomenologicznej zasady neutralizacji zastanej wiedzy (jak się okaże, przynajmniej w przypadku Ingardena wcale nie obowiązującej), były im stawiane. Rzecz jednak nie w tym, by skrytykować filozofa za brak obiektywizmu w odczytywaniu cudzych myśli, niewłaściwe, ahistoryczne podejście do nich czy też naginanie ich treści do własnych przemyśleń. Taka lektura wydaje się o tyle niewłaściwa, iż rzeczywiście nie wnosi nic nowego do badań nad koncepcją samego Ingardena, stanowiąc co najwyżej przyczynek do jego charakterystyki personalnej jako uczonego. Dopiero gdy rozprawy te ujmie się z punktu widzenia zastosowanej w nich metody („stylu", jak mawiał filozof) analizowania tradycji estetycznej i literaturoznawczej, okazują się one niezwykle cennym materiałem, rozjaśniającym szereg twierdzeń o literaturze i nauce o niej, jaką zaprojektował.

Rozważane w tej optyce wspomniane studia wskazują przede wszystkim, że poetyka Ingardena, będąca specyfikacją i konkretyzacją jego fenomenologicznej filozofii (stąd jej używane tu określenie: „filozofia literatury", obejmujące całokształt Ingardenowskiej refleksji o sztuce literackiej, nie zaś tylko jedną z wyspecjalizowanych „odmian i gałęzi" wiedzy o niej), plasuje się w kontekście XX-wiecznej filozofii analitycznej, a dokładniej — w jej nurcie lingwistycznym, w analitycznej filozofii języka. Za takim usytuowaniem przemawia zarówno semantyczne nastawienie jego analiz, ich porządek, typ argumentacji, jak i uprzywilejowanie tzw. języka potocznego, jako z jednej strony kryterium wyboru i wstępnej obróbki przedmiotu, z drugiej zaś nadrzędnej instancji rozstrzygającej o poprawności przeprowadzonego rozumowania. Wszystko to zbliża propozycję Ingardena do badań prowadzonych w anglosaskiej filozofii języka potocznego i pokrewnych im dociekań niektórych myślicieli ze szkoły lwowsko-warszawskiej.

Tak zwany język potoczny funkcjonuje jednak w Ingardenowskiej filozofii literatury nie tylko jako kryterium zakreślające pole penetracji i płaszczyzna odniesienia wyników uzyskanych w późniejszym, fenomenologicznym „bezpośrednim" doświadczeniu, ale stanowi też narzędzie („kod", można by powiedzieć, gdyby nie niestosowność tego określenia w stosunku do poglądów Ingardena na język) ich przekazu, porozumienia się z czytelnikiem. M.in. wybór tego właśnie języka dyskursu filozoficznoliterackiego odsyła koncepcję fenomenologa do innego już kontekstu myślowego — wprowadza ją w obręb orientacji neoidealistycznej. Zasadność usytuowania poetyki Ingardena w tym środowisku potwierdzają przede wszystkim funkcje („misja"), jakie nadawał swoim przemyśleniom.

Co daje tego rodzaju historyczna interpretacja Ingardenowskich rozważań o literaturze, poza tym że pozwala wypełnić dotkliwą lukę w ingardenologii, konsekwentnie stroniącej, jak wskazują dotychczasowe badania, od takiego przedsięwzięcia? Sądzić można, iż w pierwszym rzędzie pomoże ona rozwikłać szereg narosłych wokół niej nieporozumień. Jak łatwo zauważyć, komentatorzy Ingardena borykają się zwykle z dylematem uzgodnienia niektórych jego poglądów (np. na temat prawdy w sztuce czy znaczenia tworów językowych), jawnie nie przystających do siebie bądź nawet wykluczających się nawzajem. Zazwyczaj objaśnia się je jako „sprzeczności i niekonsekwencje", nieuniknione jakoby w przypadku myśli tak pojemnej i wielostronnie rozgałęzionej. Takim formułom eksplikacyjnym towarzyszą jednak opinie podkreślające spójność systemu myślowego wzniesionego przez filozofa, kunsztowną architektonikę jego wielotematycznej refleksji. Obie oceny nie dają się pogodzić, choć zarazem obie są po części trafne. Narzuca się więc pytanie, jakie jest źródło wszystkich owych „sprzeczności" w zwartej budowli fenomenologa. Sądzić można, że wypływają one z faktu dwoja-

kiego zakorzenienia jego rozważań, kształtujących się jednocześnie na podłożu neoidealistycznym i analitycznym. Nakładanie się obu współczesnych Ingardenowi kierunków intelektualnych odpowiada właśnie za pęknięcia w jego koncepcji.

Wskazane formacje myślowe odegrały doniosłą rolę w filozofii polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Rozwijała się ona dwoma torami, w obu przypadkach pod wpływem inspiracji z zewnątrz, przeszczepionych ze współczesnej filozofii zachodnioeuropejskiej i entuzjastycznie przyjętych przez żądnych nowości i odmiany badaczy polskich. Niezależnie od tego, że Ingarden miał do obu negatywny stosunek, że uznawał je na równi za wrogie, nieprzychylne jego fenomenologii, zdecydowanie jakoby od nich odmiennej, stanowią one jednak najbliższe otoczenie jego propozycji. Rozważając relację między polskim neoidealizmem i analitycyzmem a Ingardenowską wersją husserlianizmu nie można polegać na opiniach filozofa. Naszkicowany przez niego portret siebie w oczach innych jest jawnie fałszywy, autoportret zaś — zmistyfikowany. Ani twórcy szkoły lwowsko-warszawskiej, K. Twardowskiego, ani jego wychowanków (K. Ajdukiewicza, L. Blausteina, I. Dąmbskiej, W. Tatarkiewicza, S. Szumana, W. Witwickiego), ani neoidealistycznych historyków literatury (W. Borowego, J. Kleinera, Z. Łempickiego) nie sposób uznać za radykalnych oponentów fenomenologa. Odwrotnie, szukali oni z nim zbliżenia i porozumienia (do współpracy też dochodziło), wysoko oceniając jego propozycje. Ingarden dopiero po latach oddał im sprawiedliwość.

Podkreślał jednak przede wszystkim wpływ, jaki wywarli na jego poszukiwania neoidealiści, pomijał zaś ciągle udział filozofów analizy. Ten drugi nurt (mianował go, nie bez ironii, „tak zwaną filozofią analityczną") nie spotkał się nigdy, przynajmniej w opublikowanych pismach, z przychylniejszą oceną z jego strony. Prawdopodobnie należy to wiązać z faktem, że fenomenolog nie orientował się zbyt dobrze w różnych odmianach analitycyzmu, traktując je wszystkie jednako: utożsamiając z neopozytywizmem spod znaku Koła Wiedeńskiego lub logiką formalną. Analitycznej filozofii języka, tej właśnie, która była mu najbliższa, w ogóle zaś nie zauważał.

Lektura Ingardenowskiej filozofii literatury z punktu widzenia relacji łączących ją z macierzystym, historycznym otoczeniem pozwala zatem jednocześnie ustalić szczególną konfigurację prądów na mapie polskiego dwudziestolecia. Jak w żadnej innej myśli tego okresu doszło wówczas w Polsce do bezprecedensowego skrzyżowania różnych formacji intelektualnych. By się o tym przekonać, wystarczy choćby prześledzić biografie twórcze wymienionych poprzednio uczonych: Twardowskiego, który był uczniem tej samej co mistrz Ingardena, Husserl, szkoły austriackiej Brentana; Ingardena, który terminował i w Getyndze, i u Twardowskiego, a poniekąd także u Bergsona; Ajdukiewicza, który pobierał nauki

w Niemczech u tych samych profesorów, co Ingarden; Blausteina, pozostającego bodaj czy nie pod silniejszym wpływem Husserla i Ingardena niż Twardowskiego; Łempickiego i Kleinera, którzy wyrośli ze szkoły lwowsko-warszawskiej — podobne przykłady można by mnożyć.

Rozwój ruchu analitycznego w latach sześćdziesiątych i późnej, postheideggerowskiej hermeneutyki — ukształtowanej wszak w neoidealizmie, zwłaszcza w jego odmianie diltheyowskiej — każe zresztą zastanowić się, czy ta hybrydyczna krzyżówka jest faktycznie bezprecedensowa, czy też po prostu wskutek szczególnych okoliczności w Polsce ujawniła się tylko wcześniej i wyraźniej niż w innych etnicznych filozofiach. Dekada między rokiem 1960 i 1970 pełna jest głosów analityków i fenomenologów (hermeneutów) wzywających do dialogu, demonstrujących możliwość wspólnego filozofowania i złudność różnic. Rzecznicy zbliżenia wskazują m. in., że podstawowe kategorie, jakimi operują myśliciele z obu szkół — język potoczny, potoczna, ,,naiwna'' świadomość, zdrowy rozsądek — z wielu względów można uznać za synonimy [1]. W samej nauce o literaturze o możliwości takiego współdziałania świadczą studia teoretyków aktów mowy, przede wszystkim J. R. Searle'a, ale też R. Ohmanna czy S. E. Fisha, zakorzenione w analitycznej filozofii języka J. L. Austina, a zastanawiająco bliskie fenomenologicznym.

Rozpatrzenie tej sytuacji odwiodłoby jednak zbyt daleko od Ingardenowskiej filozofii literatury; winna ona stać się przedmiotem oddzielnych studiów, uwzględniających zwłaszcza warunki ogólne (ontologiczne i epistemologiczne) dialogu dwu dominujących w XX stuleciu stylów myślenia. Rozważając projekt Ingardena, trzeba tylko pamiętać o perspektywach, jakie on otwiera. Zadanie na dziś polega jedynie na wykazaniu, że otwiera je rzeczywiście. Dla tego celu rozprawy manifestujące stanowisko fenomenologa w kwestii języka i jego roli w poznaniu są szczególnie ważne.

---

[1] Zbieżność kategorii języka potocznego i „potocznego" świata, *Lebenswelt*, podkreśla wielu badaczy związanych zarówno z fenomenologią, jak i filozofią analityczną. Zacytujmy dla przykładu retoryczne pytanie J. Wilda: „*Is not the ordinary language of daily life correlated with the ordinary phenomena of the life-world? Is it not true that the carefull study of one must require the carefull study of the other? Are not phenomenology [...] and linguistic analysis both approaching the same thing (concrete experience) from different angels?*" J. Wild, *Is There a World of Ordinary Language?* W: *Analytic Philosophy and Phenomenology.* Ed. by H. A. Durfee. The Hague 1976, s. 192. — Zob. też G. Küng, *Language Analysis and Phenomenological Analysis.* W: *Acten des XIV. Internationalen Kongresses für Philosophie.* T. 2. Wien 1968. — R. Schmitt, *Phenomenology and Analysis.* „Philosophy and Phenomenological Research" 1962, t. 23. Jak praktycznie wykorzystać korelację między obu filozofiami, pokazuje wybitny historyk fenomenologii i fenomenolog, H. Spiegelberg, w rozprawach *A Phenomenology of Approval* i *On the Right to Say „We"*. W: *Doing Phenomenology.* The Hague 1975.

Fenomenologia jako analiza języka

Ingardenowskie rozważania o sztuce literackiej wykazują, jak powiedziano, liczne zbieżności z analizą lingwistyczną. Ich przedmiotem wyjściowym są zazwyczaj cudze rozumowania na interesujące filozofa tematy. Ingarden poddaje je krytycznemu oglądowi z punktu widzenia używanego w nich języka i zastosowanej aparatury pojęciowej i oceniając w pierwszym rzędzie pod kątem walorów instrumentalnych. Oglądany w tej perspektywie cudzy dyskurs jest następnie oczyszczany i usprawniany, by jak najlepiej służył rozstrzyganiu pytań, które stawia sobie sam fenomenolog. Wyeliminowanie pojęciowych niedoskonałości i nadużyć stanowi dla Ingardena wstępny warunek uzyskania poprawnej odpowiedzi na nie.

Wiele zadawnionych sporów w estetyce i nauce o literaturze Ingarden sprowadza właśnie do niewłaściwego użycia języka. Wszystkie więc „bóle głowy" związane z zagadnieniem prawdy i prawdziwości dzieła sztuki są, jego zdaniem, wynikiem wieloznacznego, nieprecyzyjnego operowania pojęciami, o których wyjaśnienie chodzi.

> W dziejach teorii sztuki i estetyki, a także w szczegółowych studiach krytycznych, wielokrotnie zajmowano się sprawą prawdziwości w dziele sztuki czy prawdziwością dzieła sztuki [...]. Toczące się w tych sprawach liczne, nieraz namiętnie prowadzone spory nie doprowadziły do wyjaśnienia zagadnienia. Stało się to mym zdaniem przede wszystkim dlatego, że w dyskusjach tych posługiwano się słowami „prawda" i „prawdziwość" w sposób ogromnie wieloznaczny i mglisty.

— stwierdza [2]. Podobne przyczyny zadecydować miały o niekończących się polemikach wokół wszystkich w istocie newralgicznych problemów estetyki — o samo dzieło, o jego treść i formę, funkcję i wartość. O niemożności ich rozstrzygnięcia przesądziło, w przekonaniu Ingardena, właśnie wadliwe operowanie językiem. Tak np.

> Wieloznaczności zastrzałe od wieków w pojęciach formy i treści (czy materii) pozostawiono bez żadnej próby ich usunięcia. Wskutek tego niepodobna było wybrnąć z trudności, albowiem wieloznaczne stały się przede wszystkim same pytania, które miały stanowić punkt wyjścia badań. Najgorsze zaś w tym było to, że splątano ze sobą różne zagadnienia, tak że nie wiadomo było, na co właściwie należy odpowiadać. To samo tyczy się zupełnie niewyjaśnionego pojęcia wartości dzieła sztuki literackiej [3].

W rezultacie nie sposób, twierdzi filozof, przyznać racji żadnej ze stron biorących udział w tej historycznej debacie. W wystąpieniach poszczególnych mówców mieszały się różne kwestie, a niejasność podsta-

---

[2] R. Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości" w dziele sztuki.* W: *Studia z estetyki.* T. 1. Warszawa 1957, s. 373.

[3] R. Ingarden, *O formie i treści dzieła sztuki literackiej.* W: jw., t. 2 (1958), s. 344.

wowych pojęć zniekształcała zajmowane stanowiska. Często też, wskutek mylnego i mylącego posługiwania się nimi, głosy oponentów rozmijały się i cały spór stawał się bezprzedmiotowy. Taki przebieg miała w opinii Ingardena np. polemika o formę i treść między F. T. Vischerem a Zimmermannem:

> cała ich rozmowa chybia celu. U Zimmermanna bowiem najistotniejszy jest wzgląd na możliwość uzasadnienia obiektywnej i powszechnie obowiązującej estetyki, *resp.* teorii wartości, zaś u Vischera z góry powzięte przeświadczenie o zasadniczej wartości wszelkiej „duchowej" czy „życiowej" zawartości w przeciwieństwie do wtórnej wartości lub w ogóle bezwartościowości tego, co „zmysłowe". Tak tedy obie strony mówiąc *de facto* innym językiem — choć posługiwały się tymi samymi słowami — walczyły o niewspółmierne z sobą sprawy i nie mogły się z sobą ani porozumieć, ani tym bardziej zgodzić na jedno [4].

Po zlokalizowaniu ogniska zapalnego chorób nękających filozofię, estetykę i badania literackie Ingarden zaleca stosowną terapię. Lekarstwo, które im aplikuje, ma przede wszystkim podziałać na język. Dopiero po jego uzdrowieniu można będzie zlikwidować skutki epidemii w całym organizmie tych nauk;

> wszelkie twierdzenia o stosunku między formą i treścią, jak też w szczególności o tzw. „jedności" między nimi, nie mają dopóty określonego znaczenia, dopóki nie powiemy, w jakim sensie użyte są słowa „forma" i „treść". Tak długo też nie można rozważać prawdziwości tych twierdzeń [5].

— głosi fenomenolog, przekonany, jak analitycy, o skuteczności przepisanego środka.

Terapia, która — jak mówił Wittgenstein — powinna pozwolić musze wyjść ze szklanej muchołapki, ma wedle Ingardena przebiegać w kilku etapach. W pierwszej fazie należy wyanalizować z istniejących koncepcji naukowych i z języka codziennego sensy pojęć, które mają być rozjaśnione, odgraniczyć je od siebie i określić ich zakres. Filozof rozpoczyna więc studia nad ,,prawdziwością" dzieła sztuki od ułożenia swego rodzaju słownikowego hasła wyszczególniającego różne znaczenia-zastosowania pojęcia. Materiału dostarczyły mu wypowiedzi uczestników konwersatorium, jakie prowadził na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 1945/1946. Przedmiotem analizy były zatem sensy faktycznie występujące w żywej mowie, w codziennej praktyce komunikacyjnej, a zarazem użycia teoretyczne, estetyczne i literaturoznawcze. Oba rodzaje materiału miały dla Ingardena ten sam charakter, gdyż oba reprezentowały ten sam rodzaj świadomości, czy raczej nieświadomości, użytkowników języka. Podobnie jak zwykłe porozumiewanie się, tak i przedfenomenologiczna nauka posługuje się bowiem, według niego, językiem bezwiednie, bezkrytycznie i beztrosko. Nauka o literaturze np.

---

[4] R. Ingarden, *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki.* W: jw., s. 326—327.

[5] *Ibidem*, s. 320.

należy do nauk o faktach: bada „naprawdę” istniejące indywidualne dzieła literackie [...]. Pierwszym faktem, [...] który nauka ta stwierdza, rzadko czyniąc to zresztą *expressis verbis*, to istnienie pewnego dzieła. Czyni to na ogół bez specjalnych rozważań [...] i w sposób w pewnej mierze naiwny [...] [6].

W tym sensie język istniejących teorii naukowych nie różni się od codziennego języka potocznego; oba są językami niesamoświadomymi, nośnikami poglądów prerefleksyjnych i dogmatycznych. Zawarte w dyskusjach seminaryjnych znaczenia pojęcia ,,prawda" dzieła sztuki zawierały oba te rodzaje świadomości jednocześnie. Dlatego idealnie nadawały się do zmontowania na ich podstawie hasła. Ingardenowi pozostało wydobyć je i uporządkować:

przeprowadziłem na mym konwersatorium estetycznym (w którym brały udział osoby posiadające przeważnie ukończone studia akademickie, a nieraz zajmujące stanowiska naukowe na uniwersytecie) dyskusję na temat prawdziwości [...]. Znaczenia, które tu staram się sprecyzować, zostały w przeważającej mierze przychwycone przeze mnie na gorącym uczynku, choć nie były one u dyskutantów wyraźnie od siebie odróżnione.

— charakteryzuje swe postępowanie [7]. Tą metodą filozof przeprowadzał także rozważania o wartościach. Brał wówczas pod uwagę głosy uczestników posiedzeń Sekcji Estetycznej PTF, skupiając się nie tyle na podawanych przykładach, ile raczej na analizie wysuwanych w czasie wielogodzinnych dyskusji hipotez co do sensu dotychczas funkcjonujących w estetyce pojęć i terminów. Również i z tych analiz powstał swoisty słownik podstawowych pojęć i kategorii przyszłej teorii wartości.

Drugi etap analizy Ingardena polega na ustaleniu reguł faktycznych ,,gier językowych": określeniu warunków przedmiotowych użycia danego pojęcia (charakterystyka obiektu, do którego odnosi się ono, sytuacji komunikacyjnej i jej kontekstu) oraz podmiotowych (cel poznawczy posługującego się nim podmiotu, ,,atmosfera", w jakiej przebiega poznanie, wiedza i doświadczenia mówiącego, wypowiedzi innych uczestników rozmowy). Oba te rodzaje uwarunkowań decydują o semantyce wyrażenia.

Mając do dyspozycji ,,różne rozumienia" i reguły rządzące użyciami pojęcia, należy następnie przystąpić, jak wynika ze studiów Ingardena, do ich klasyfikacji: pogrupowania sensów bliskich sobie i włączenia ich do jednej ,,rodziny", którą trzeba oddzielić od innych ,,rodzin". Czternastopunktowy wykaz możliwych znaczeń ,,prawdy" w sztuce, rozdzielenie czterech zasadniczych sensów pojęcia ,,formy" i szesnastu — ,,treści", są właśnie efektem tych analityczno-semantycznych zabiegów fenomenologa.

Rozprawa o formie i treści dzieła sztuki literackiej jest, obok artykułu *O różnych rozumieniach „prawdziwości” dzieła sztuki* oraz studium

---

[6] R. Ingarden, *O poetyce*. W: jw., t. 1, s. 257. Ingarden wielokrotnie podkreślał jednakowy status języka teorii naukowych i języka potocznego.

[7] Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*, s. 374.

o *Poetyce* Arystotelesa, mistrzowskim popisem kunsztu analizy Ingardena, swoistym arcydziełem sztuki analizowania. Budzi szacunek nie tylko wnikliwością i subelnością dociekań semantycznych, ale także precyzją samej zastosowanej w nich metody.

Ingarden rozpoczyna rozważania od rozgraniczenia zagadnień wiążących się z kwestią treści i formy w filozofii, estetyce i nauce o literaturze. Biorąc pod uwagę oba kłopotliwe pojęcia, układa kwestionariusz pytań, jakie należałoby postawić we wszystkich tych dyscyplinach, by dojść do jasnego określenia pola badania. Wyróżnia więc dwie główne grupy problemów: 1. związanych z przedmiotem, który ma być przebadany, oraz 2. aspektem, pod którym będzie on rozpatrywany, ściśle rozdzielając problemy egzystencjalne, konstytutywne i opisowe. Teraz dopiero przystępuje do właściwej analizy semantycznej. Wychodzi w niej od pojęć najogólniejszych, odnoszących się do formy i treści wszelkiego przedmiotu, przechodząc kolejno do ich zastosowań szczegółowych — w odniesieniu do dowolnego dzieła sztuki, do dzieła sztuki określonego rodzaju i typu, wreszcie — do indywidualnych, konkretnych przedmiotów artystycznych. Materiał poddawany takiej analizie czerpie przy tym, jak i poprzednio, z języka i świadomości „potocznej", tzn. z „przednaukowych" koncepcji estetycznych (m. in. F. T. Vischera, J. Volkelta, B. Crocego), w których występowały interesujące go terminy. Obecnie śledzi już jednak nie tylko zastosowaną aparaturę pojęciową, lecz także porządek wywodu, strukturę myśli autorów. W ten sposób analiza cudzego języka przechodzi w analizę cudzych rozumowań.

Postępowanie Ingardena przywołuje na myśl praktykę analityczną Kazimierza Twardowskiego, którego wykładów filozof słuchał zresztą przed wyjazdem do Getyngi. Dla twórcy szkoły lwowsko-warszawskiej obserwacja języka stanowiła właśnie punkt ciężkości rozważań. Język dostarcza bowiem, jak pisał Twardowski w rozprawie *O czynnościach i wytworach*, pierwszych i najważniejszych impulsów refleksji teoretycznej. Występujące w nim różnice mają charakter nie tylko gramatyczny; są to także różnice „natury logicznej". Właśnie na podstawie spostrzeżenia dystynkcji między czasownikiem a rzeczownikiem odczasownikowym Twardowski rozdzielał przedmioty występujące w tytule rozprawy: sąd jako czynność i jako wytwór czynności sądzenia. Opozycja między nimi stanowiła oś jego koncepcji, a zarazem *implicite* głosiła paralelizm między strukturą języka i strukturą świata, podjęty potem m. in. przez Ajdukiewicza [8].

---

[8] Na zbieżność metody filozoficznej Twardowskiego i fenomenologów wskazywał sam Ingarden: „Na pierwszy plan działalności naukowej i pedagogicznej wysunęło się [u Twardowskiego] dążenie do możliwie największej precyzji rozważań, do naukowej odpowiedzialności za każde sformułowanie, za każdą tezę. Pozytywne następstwa tego przejawiają się przede wszystkim w tworzeniu precyzyjnie definiowanych pojęć, we wprowadzeniu subtelnych rozróżnień pojęciowych i rzeczowych (por.

Trudno rozstrzygnąć, czy Ingarden zgodziłby się na ten paralelizm. Jego rozważania o częściowym umotywowaniu związku brzmienia i znaczenia, o symetrii między budową nazwy a budową wskazywanego przez nią przedmiotu pozwalają przypuszczać, że nie oponowałby zasadniczo przeciwko takiej tezie, choć zapewne daleki był od koncepcji aparatury pojęciowej Ajdukiewicza, a zwłaszcza od wyciąganych z niej konwencjonalistycznych wniosków. W każdym razie w punkcie wyjścia jego stanowisko w kestii roli języka w dociekaniach filozoficznych zbiega się z poglądami analityków. Jeśli zaś chodzi o metodę badania tego języka i porządku cudzych, „potocznych" rozumowań, to procedura fenomenologa wyraźnie przypomina procedurę trzech pytań G. E. Moore'a[9].

Przystępując do rozważania zastanych teorii, krążących w świadomości potocznej nauki, Ingarden starał się przede wszystkim wniknąć w sens twierdzeń autora. Jeśli materiał dostarczał ku temu możliwości, stawiał na początek pytanie, co miał on na myśli posługując się danym pojęciem, jakie znaczenie sam w nie wkładał. Odpowiedzi udzielały najpierw przytaczane *in extenso* definicje. Drugie pytanie dotyczyło znaczenia, w jakim pojęcie to faktycznie w badanej teorii występowało, co rzeczywiście znaczyło, zazwyczaj wbrew ustaleniom twórcy, lub jakie znaczenia implikowało. Filozof brał wówczas pod uwagę polemiki prowadzone przez autora, gdyż dobrze ujawniały one wszystkie przesunięcia semantyczne w stosunku do zakresu pojęcia wyznaczonego w definicji. W taki sposób śledził np. sensy pojęć „treść" i „forma" u Vischera. Zauważał:

> Gdy [...] przyjrzymy się dokładniej polemice Vischera z „formalistami" (Zimmermannem), to z pewnym zdziwieniem zauważamy, że w sporze między nimi chodzi nie tyle o uwzględnienie w tym, co się „pięknem" nazywa, także czynnika „treści", „zawartości", „sensu", „znaczenia" itp. — wedle Vischera — ile raczej o wprowadzenie całkiem innego pojęcia formy [...][10].

Temu samemu celowi służyły konfrontacje sformułowanej przez autora definicji pojęcia z przykładami, które podawał, by ją zilustrować. Także i one pozwalały Ingardenowi wydobyć ukryte znaczenia badanych terminów.

Wszystkie tego rodzaju transgresje semantyczne dokonywały się, zda-

---

późniejszą metodę »oddzielania« u fenomenologów), w trosce o jednoznaczność wysuwanych twierdzeń i o ich ścisłe uzasadnianie" — R. Ingarden, *Główne kierunki polskiej filozofii*. „Studia Filozoficzne" 1973, nr 1.

[9] Ingarden mógł znać analizy Moore'a zarówno z drugiej ręki, przez uczestnictwo w zajęciach Twardowskiego, jak i bezpośrednio — *Principia Ethica* zostały przełożone na język polski już w r. 1918. O pokrewieństwie metody filozoficznej Ingardena i Moore'a zob. H. Skolimowski, *Polish Analytical Philosophy*. London 1967, zwłaszcza s. 53 i 242.

[10] Ingarden, *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki*, s. 324.

niem Ingardena, bezwiednie; autorzy, nawet tak wyczuleni na wieloznaczność stosowanych kategorii i dążący do jej wyeliminowania, jak Croce, nie byli świadomi, że faktyczne znaczenie pojęć, którymi operowali, rozmija się ze znaczeniem wskazywanym. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy są, twierdzi Ingarden, ich ukryte sympatie teoretyczne, preferencje dla określonego typu rozstrzygnięć, które rzutują na całe rozumowanie. Tak właśnie tłumaczył niespójności w koncepcji Volkelta, podnosząc, iż mimo polemiki prowadzonej zarówno z estetyką formy, jak i estetyką treści, skłania się on do tej pierwszej, przemycając do swej teorii właściwe jej rozwiązania. Ponieważ tego rodzaju bezwiednie przyjmowane założenia i niezwerbalizowane, a często decydujące przesłanki, są także źródłem wieloznaczności pojęć, sprawą szczególnie ważną jest dla Ingardena ich zdemaskowanie. Wydobycie ich na jaw jest zresztą całkowicie zgodne z ideą fenomenologii jako filozofii wolnej od prze(d)sądów, które zawsze deformują poznanie. Postulaty analityków pokrywają się w tym punkcie z programem fenomenologa.

Opierając się na przeprowadzonej w opisany sposób analizie, dokładnie odpowiadającej dwóm pierwszym etapom procedury Moore'a, Ingarden precyzował następnie podaną przez badanego autora definicję pojęcia, ustalając wszystkie znaczenia, w jakich faktycznie występowało ono w jego koncepcji, a cały wywód uzupełniał wynikającymi stąd konsekwencjami dla treści jego rozważań. Pozwoliło mu to np. odnaleźć u Arystotelesa zarys teorii dwuwymiarowości dzieła literackiego, choć nie wyłożonej wprost, jak utrzymywał, to jednak jawnie obecnej w *Poetyce*:

> O ile chodzi o samą teorię budowy dzieła literackiego, to nie ma u Arystotelesa wyraźnego i teoretycznie uświadomionego rozróżnienia dwu różnych wymiarów dzieła literackiego [...]. Mimo to Arystoteles [...] rozróżnia dwa odmienne rodzaje części dzieła: te [...], które są rozmieszczone w różnych „warstwach" dzieła literackiego i tak przez niego nazwane „części ilościowe" czy wielkościowe. Przyjęcie ich w dziele zmusza w ogólnej teorii do uznania drugiego wymiaru dzieła: jego rozpiętości od początku do końca i jego wielofazowości [11].

Komentując cudze rozumowania, tzn. ustalając „rzeczywisty" sens funkcjonujących w nich pojęć, Ingarden dokonuje, jak widać, przekładu z języka autora na język własny, na język swojej teorii dzieła literackiego. W szkole lwowsko-warszawskiej tego typu lektury, pomijające kontekst macierzysty teorii, jej oryginalną aparaturę pojęciową, zainicjował już Twardowski. W ślad za nauczycielem poszło wielu uczniów [12].

W Ingardenowskiej filozofii literatury najbardziej wyrazistymi przykładami przekodowań z jednego języka na inny są właśnie analizy *Poe-*

---

[11] R. Ingarden, *Uwagi na marginesie „Poetyki" Arystotelesa*. W: *Studia z estetyki*, t. 1, s. 332.

[12] Zob. np. T. Kotarbińskiego studia o Baconie: *Myśl przewodnia metodologii Franciszka Bacona*. „Przegląd Filozoficzny" 1926, nr 3/4; *Program Bacona*. „Przegląd Humanistyczny" 1932, nr 4/5; *Bacon a przyszłość nauki*. „Nauka Polska" 1933.

tyki Arystotelesa oraz *Laokoona* Lessinga. Obie rozprawy zostały nie tylko odczytane w świetle teorii fenomenologicznej, ale też w całości wiernie przetłumaczone na jej język. Podstawowe kategorie Arystotelesa i Lessinga są dla Ingardena dosłownymi odpowiednikami pojęć, które wprowadził w rozprawie *O dziele literackim*. Odnajduje więc w obu pracach wykład o czterech warstwach i dwóch wymiarach literackiego przedmiotu artystycznego oraz liczne analogie w ujęciu głównego problemu swej poetyki — odróżnienia dzieła sztuki literackiej od innych wypowiedzi. Arystoteles i Lessing identycznie mają też interpretować kwestie prawdy i prawdziwości dzieła oraz jego relacji wobec świata zewnętrznego. Dla obu zdania literackie są minowicie *quasi*-sądami, przy czym ich pozornie logiczny charakter wynika nie z kształtu wypowiedzi, lecz z pełnionych przez nią funkcji. Tym samym u obu świat artystyczny nie jest odzwierciedleniem rzeczywistości, lecz pewną niby-rzeczywistością, samoistną i swoistą, która udaje tylko, że naprawdę istnieje. Z punktu widzenia własnej, dwuaspektowej (subiektywno-obiektywnej) estetyki literatury Ingarden szczególnie też podkreśla, że i Arystoteles, i Lessing rozpatrują dzieło z dwóch perspektyw — jako obiektywny przedmiot „sam w sobie" i jako przedmiot, którego zadaniem jest oddziaływanie na odbiorcę. W obu przy tym ujęciach oddziaływanie to polega na umożliwieniu czytelnikowi estetycznego przeżywania i ukonstytuowania wartości estetycznej. Zbieżne z postulatami fenomenologa są, dalej, metody badawcze autorów *Poetyki* i *Laokoona*. Obaj zajmują mianowicie stanowisko niepsychologistyczne, traktując dzieło jako wytwór oderwany od przeżyć twórcy i opisują je czysto teoretycznie, bez śladu normatywizmu, na podstawie „empirycznego" (w fenomenologicznym sensie), „bezpośredniego" doświadczenia.

Z punktu widzenia związków łączących metody fenomenologa i analityków znamienny jest także rodzaj zarzutów, jakie Ingarden stawia badanym teoriom. W komentarzach do *Poetyki* i *Laokoona*, w analizie koncepcji Vischera, Volkelta i Crocego pada z jego strony szereg krytycznych uwag. Są one zawsze formułowane z punktu widzenia ideałów jasnego i jednoznacznego filozofowania. Ingarden wydobywa więc na jaw, o czym już mówiono, błędy w posługiwaniu się językiem — wieloznaczność podstawowych kategorii, ich nieostrość znaczeniową, wynikającą z nierozróżniania poszczególnych zakresów i zastosowań pojęcia, niejasność i ogólnikowość. Taką krytykę przeprowadza zresztą także w odniesieniu do rozpraw samych analityków, m. in. Kotarbińskiego, Twardowskiego i reprezentantów logiki formalnej. Puryzm fenomenologa, jak z owej krytyki wynika, znacznie przewyższa normy poprawności dopuszczane przez samych głosicieli hasła „jasnego filozofowania" [13].

---

[13] Zob. R. Ingarden: *Dodatek*. W: *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*. Warszawa 1972; *Uwagi o niektórych pojęciach ontologicznych w książce Ka-*

Drugi typ zarzutów Ingardena stawianych cudzym rozumowaniom godzi w niepoprawność logiczną wywodu. Filozof bada poszczególne koncepcje pod kątem niesprzeczności stawianych w nich tez. Szczególnie często udowadnia autorom, że popełniają *petitio principii*. Błąd ten dostrzega zresztą (podobnie jak psychologizm) właściwie we wszystkich analizowanych teoriach, nie tylko u neopozytywistów, ale także u Bergsona i Husserla z okresu transcendentalnego idealizmu. „Błędne koło" odnajduje także w pracach badaczy literatury, których oceniał względnie wysoko, np. u Kleinera i Łempickiego [14].

Logiczny porządek dyskursu, właściwe argumentowanie i poprawne uzasadnianie, jednoznaczność i ostrość pojęć — wszystko to składa się dla Ingardena na idealny wzorzec filozofowania. Ideał ten jest w pełni zgodny z normami, jakie ustanowili analitycy z nurtu deskrypcjonistycznego [15].

Pomiędzy filozofią analityczną a neoidealizmem

W świetle wskazanych zbieżności między metodą filozofowania analityków i Ingardena zaskakująca jest negatywna ocena, jaką fenomenolog wystawił ich procedurom. Wprawdzie scharakteryzował fenomenologię jako filozofię analizy:

> Fenomenologia była od razu pomyślana jako pewnego rodzaju otwarta filozofia, której styl badania, lub jeżeli kto woli: metoda analityczna badań, została w *Ideach I* zarysowana i na wielu przykładach zrealizowana i tym samym unaoczniona.

— a jej program uznał za zbieżny z późniejszymi tendencjami w filozofii analitycznej:

---

zimierza Twardowskiego *„Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen"*. „Ruch Filozoficzny" 1966/67, nr 1—2. Filozof zarzucał logikom neopozytywistycznym nieprzestrzeganie wymogów ścisłego rozumowania, atakując ich własną bronią. Zob. np. *Krytyczne uwagi o logice pozytywistycznej*. W: *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, s. 192: „praktyka logistyki świadczy o tym, że mówiąc »prawda«, »fałsz«, »wartość«, »1« lub »0« miesza się prawdziwość zdania w sensie pewnej przysługującej mu własności czy charakteryzującej je w pewnych okolicznościach wartości z samym zdaniem prawdziwym, które tę własność czy wartość posiada. [...] Jest to pomieszanie może łatwe do popełnienia przy braku wszelkich rozważań na te tematy, ale nie świadczy na korzyść systemów logistycznych, których rzekomą ścisłością tak chlubią się ich twórcy".

[14] Warunki poprawności dowodzenia i uzasadniania oraz błąd *petitio principii* Ingarden rozważał także teoretycznie, w rozprawach *O uzasadnianiu* oraz *O niebezpieczeństwie petitionis principii* (w: *U podstaw teorii poznania*. Warszawa 1975).

[15] Stanowisko deskrypcjonistów w sporze z rekonstrukcjonistami omawia J. Kotarbińska w artykule *Spór o granice stosowalności metod logicznych* (w zbiorze: *Semiotyka polska 1894—1969*. Wyboru dokonał oraz wstępem i przypisami opatrzył J. Pelc. Warszawa 1971).

> Jeżeli kilkadziesiąt lat później pewien odłam dwudziestowiecznego pozytywizmu nazwał się filozofią analityczną, to byłoby to potwierdzeniem słusznych postulatów badawczych fenomenologii,

— ale — aprobując kierunek poszukiwań i nastawienie tej filozofii — zdecydowanie zakwestionował stosowane w niej metody. Filozofię analityczną można by, jego zdaniem, uznać za kontynuację idei i praktyki fenomenologów,

> gdyby ta nowa filozofia analityczna umiała naprawdę analizy przeprowadzać. Ale przykład *Philosophical Investigations* i innych rozważań późniejszego Wittgensteina okazuje dowodnie, jak wielce bezsilna jest ta filozofia wobec zagadnień, które zaczyna dopiero przeczuwać, i to w kilka dziesiątków lat po ich opracowaniu przez fenomenologów [16].

Nie jest w tej chwili ważne, że wydając tę opinię Ingarden sam popełnił krytykowany u innych myślicieli błąd językowy, posługując się określeniem „filozofia analityczna" wobec koncepcji tak odmiennych, jak neopozytywizm i tzw. druga filozofia Wittgensteina. Fenomenolog nie miał dobrego rozeznania w różnych wariantach analitycyzmu i omawiając je dokonywał zwykle podobnych nadużyć. Trzeba raczej zastanowić się, na czym polegać by miała stwierdzona przez niego niemoc stosowanych w nich procedur i co różni je w istocie od analizy fenomenologicznej, tego bowiem wprost nie mówi.

By zrozumieć stanowisko Ingardena, warto zestawić dwie krytyki zgłoszone pod adresem Kotarbińskiego — jego oraz Ajdukiewicza. Wprawdzie dotyczą one różnych prac (Ajdukiewicz omawia *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Ingarden natomiast rozprawę *W sprawie istnienia przedmiotów idealnych*) i mają odmienny ciężar gatunkowy, niemniej ze względu na typ argumentacji można je ze sobą porównać.

I Ajdukiewicz, i Ingarden rozpatrują koncepcję Kotarbińskiego wedle klasycznych reguł filozoficznej analizy lingwistycznej: badają zastosowane w niej pojęcia i porządek wywodu, wskazując na tkwiące w nim usterki językowe i logiczne. Ingarden dowodzi więc wieloznaczności, niejasności i nieprecyzyjności terminów używanych przez Kotarbińskiego, co w efekcie prowadzi do sprzeczności między poszczególnymi twierdzeniami, Ajdukiewicz zaś, stosując tę samą metodę, wykazuje niespójność między postulatami autora co do pożądanego, wolnego od hipostaz języka filozofii a jego własnym językiem, w którym nie brakuje nazw pustych. Odmienność obu polemik polega na tym, że podczas gdy Ajdukiewicz zatrzymuje się na tych lingwistyczno-logicznych zarzutach, to Ingarden dopiero na ich podstawie przeprowadza właściwą krytykę. Udowadnia Kotarbińskiemu błędy językowe, by dowieść niesłuszności odrzu-

---

[16] R. Ingarden, wstęp w: E. Husserl, *Idee czystej filozofii i fenomenologicznej filozofii.* [Ks. 1]. Przełożyła i przypisami opatrzyła D. Gierulanka. Tłumaczenie przejrzał i wstępem poprzedził R. Ingarden. Warszawa 1967, s. XVI.

cenia przez niego przedmiotów idealnych; zanegowanie ich istnienia było, zdaniem Ingardena, możliwe jedynie przy tak nietrafnym rozumieniu pojęć cechy, klasy i zbioru, jakie zaprezentował autor omawianej rozprawy. Cel polemiki Ingardenowskiej jest więc zasadniczo inny niż Ajdukiewicza. Fenomenolog, krytykując aparaturę pojęciową, zmierza do ustaleń ontologicznych, analityk natomiast na niej kończy. Różnicę tę potwierdziła pośrednio reakcja Kotarbińskiego na oba wystąpienia. Jest znamienne, że autor *Elementów* nie przejął się zarzutami Ingardena, znacznie, wydawałoby się, cięższymi, podczas gdy recenzja Ajdukiewicza dotknęła go bardzo głęboko; opublikował ją w całości, bez komentarza w drugim wydaniu książki, milcząco potwierdzając słuszność przeprowadzonej dyskusji. Podkreślił tym samym niejako, że przedmioty i hierarchia zadań w filozofii fenomenologicznej i analitycznej są zasadniczo inne.

Dla analityka najistotniejsze i często jedyne walory myśli polegają na jej precyzji. Na gruncie analitycznej filozofii polskiej ideał ten niejednokrotnie formułował Twardowski, głosząc np. w rozprawie o Nietzschem kaznodziejskim tonem:

> filozofia umiejętna nie może dość rzeczowo i nieubłaganie stawiać i ponawiać żądania, by uważać za pierwszy warunek dociekań filozoficznych ścisłość wyrażania się. Kto się na to nie godzi, ten stracony dla filozofii [17].

Walory te nie były obce również Ingardenowi. Także i on rozpoczynał myślenie od problemów analitycznych, od analizy semantycznej i logicznej. Ale traktował ją instrumentalnie, jako narzędzie do dalszych rozważań, a nie ich cel finalny. W odróżnieniu od analityków nie interesowały go debaty nad samym językiem. Przeprowadzał dyskusje z zastanymi, „potocznymi" pojęciami, obserwował je z bliska, wyznaczał ich rzeczywisty zakres w koncepcjach, w których były stosowane, porządkował i grupował w „rodziny semantyczne" — po to, by tak oczyszczonymi środkami dotrzeć do rzeczy, które one nazywają [18]. Podstawą sformułowania własnego stanowiska, jego uzasadnienia i weryfikacji nie były bowiem spostrzeżenia lingwistyczne i logistyczne, lecz bezpośrednie poznanie.

W przeciwieństwie do filozofii analitycznej fenomenologia Ingardena pyta nie o język, lecz o świat wypowiadany w tym języku, o „rzeczy same" ujawniane w doświadczeniu; język interesuje ją o tyle, o ile pozwala je adekwatnie przekazać. „Nie chodzi nam [...] o same pojęcia,

---

[17] K. Twardowski, *Fryderyk Nietzsche*. W: *Rozprawy i artykuły filozoficzne*. Lwów 1927, s. 305.

[18] Trzeba wszakże zauważyć, że poczynając od lat sześćdziesiątych, gdy w rozważaniach Ingardena nasilił się udział problematyki wartości, ten system filozofowania uległ zmianie. Jego metoda staje się wówczas „sztuką stawiania pytań", jak to określił S. Morawski. Filozof rzadko kiedy rozstrzyga definitywnie rozpatrywane zagadnienia, poprzestając raczej na ich analizie semantycznej, wstępnych roboczych klasyfikacjach i wskazówkach, w jakim kierunku można je dalej rozwijać.

lecz o to, w co one mają trafić" — deklarował filozof w artykule *O uzasadnianiu*, po przeprowadzeniu wszakże drobiazgowej analizy tytułowego terminu [19]. Krytyka pojęć jest istotna i niezbędna, gdyż niewłaściwe posługiwanie się językiem zamyka dostęp do rzeczy. Sąd bowiem ma trafiać wprost w przedmiot; przedmiot intencjonalny wytworzony przez język sądu winien być przezroczysty w stosunku do przedmiotu poznawanego, idealnie doń przystawać. Język (a dokładniej: wyznaczony przezeń przedmiot intencjonalny) nie może stać pomiędzy myślą a rzeczywistością, do której myśl się odnosi. Tylko wtedy, gdy język jest użyty niepoprawnie (lub w użyciach specjalnych, np. w literaturze), tworzy się wokół przedmiotu nieprzenikliwa otoczka, przez którą nie można się przebić. Wówczas rodzą się dogmaty, nie pozwalające dostrzec „rzeczy samej". W istocie taki właśnie sens ma Ingardenowska krytyka koncepcji Crocego. Stawiane w niej zarzuty dotyczą nie samego nieporządku językowego ekspresjonisty, lecz tego, że poza tym bałaganem znikają rzeczy, o których mowa:

> w poglądach estetycznych Crocego tyle różnych spraw jest z sobą pomieszanych, tyle pojęć podstawowych łączy się z sobą, że rzeczywistość, z którą on obcuje i którą stara się teorią swą opanować, jest jakby przesłoniona mgłą, jaką wytwarza jego nieprecyzyjny język i nieudoskonalona aparatura pojęciowa [20].

Jeżeli celem analizy fenomenologa jest „rzecz sama", nie zaś język, w którym o niej mowa, to najwyższym autorytetem oceniającym trafność rozumowania, jego adekwatność wobec poznawanego przedmiotu, jest „empiria" — „naoczny" kontakt z poznawanym obiektem i „wgląd" w jego „istotę". Cudze myśli na temat tego obiektu podlegają więc ostatecznie weryfikacji na podstawie bezpośredniego doświadczenia. Zgodnie z tym po lingwistycznej analizie różnych koncepcji treści i formy Ingarden przechodzi do rzeczywistości literackiej: analizuje wiersze Rilkego, Goethego, Staffa, Beaty Obertyńskiej, Verlaine'a, Baudelaire'a, przywołuje powieści Conrada, Rollanda, Zoli, Nałkowskiej i Reymonta, tragedie antyczne i dramaty Ibsena, by na tej dopiero podstawie przedstawić własne ujęcie nurtującego estetyków problemu: rozważyć, na czym polega, powiedzmy, jedność treści i formy dzieła sztuki. Nie podziela sceptycyzmu analityków, wątpiących w możliwość mówienia o świecie, a przeciwnie, o świecie właśnie, nie zaś o cudzych myślach, o nim chce mówić.

Spośród przedstawicieli analitycznej filozofii języka stanowisko pokrewne Ingardenowskiemu zajmował J. L. Austin. W programowej dla swej „fenomenologii lingwistycznej" rozprawie *A Play for Excuses* głosił on:

[19] Ingarden, *O uzasadnianiu*, s. 452.

[20] Ingarden, *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści w dziele sztuki*, s. 339—340.

Kiedy rozważamy, co kiedy powinniśmy mówić, jakimi słowami posługiwać się w określonych sytuacjach, to nie kierujemy się *tylko* ku słowom (czy „znaczeniom", jakkolwiek by je rozumieć), ale również ku rzeczywistości, o której się wypowiadamy posługując się słowami. Dlatego, jak sądzę, byłoby lepiej, gdybyśmy określając tego rodzaju uprawianie filozofii posłużyli się nazwą [...] „fenomenologia lingwistyczna", choć jest ona trudna do wymówienia[21].

Lingwistyczna fenomenologia Austinowska nie znalazła jednak w zasadzie kontynuacji aż do teorii aktów mowy R. Ohmanna.

Odmienność przedmiotu filozofowania analitycznego i fenomenologicznego wynika z innego rozumienia relacji między myślą (poznającym podmiotem) a rzeczywistością. W epistemologii analityków stosunek ten musi być koniecznie zapośredniczony przez język; myślenie (poznanie) jest dla nich zawsze myśleniem (poznaniem) w języku. Dlatego też działalność filozofa polega na rozpatrywaniu różnych wypowiedzi o świecie. Epistemologia fenomenologiczna zakłada natomiast i postuluje możliwość bezpośredniego, pozajęzykowego, czy raczej przedjęzykowego, doświadczania rzeczy. Język jest dla niej jedynie koniecznym narzędziem komunikacji zawartości tego doświadczenia, prezentowania wyników poznania przedmiotu wprost, bez żadnych mediacji, w którym jedynie odsłania się jego „prawdziwe" oblicze, jego istota. Na dobrą sprawę, gdyby nie obowiązek (i powinność) podzielenia się tym doświadczeniem z innymi, fenomenolog mógłby milczeć. Uniknąłby wtedy niebezpieczeństwa zdeformowania rozpoznanej „istoty", co zawsze zagraża przy werbalizacji doświadczenia.

Ingarden kieruje się jednak ideałem wiedzy intersubiektywnej, za swoją misję uznając przekazanie innym, niedoświadczonym (niedoświadczającym) podmiotom „rzeczywistego" obrazu świata. Język jest mu więc niezbędny. Wybór, jakiego dokonuje między możliwymi dyskursami, by zminimalizować rozdźwięk między doświadczeniem, a przekazem, zbiega się już z wyborem analityków.

Niebezpieczeństwo zdeformowania treści bezpośredniego przeżycia jest dla fenomenologa największe wówczas, gdy wyniki poznania są przekazywane za pomocą języka scjentystycznego, operującego abstrakcyjnymi pojęciami i definicjami eksplikującymi ich znaczenie, najmniejsze — jeśli korzysta on z języka potocznego. Ten właśnie przechował bowiem nie zniekształconą zawartość pierwotnego kontaktu człowieka ze światem. Preferencje dla mowy codziennego porozumiewania się stanowią kolejne ogniwo łączące Ingardenowską filozofię literatury z analitycyzmem.

O wyborze języka potocznego przez Ingardena zadecydowały wszakże nie racje analityków, lecz fascynacja myślą Bergsona. W przekonaniu

---

[21] J. L. Austin, *A Play for Excuses*. „The Proceedings of the Aristotelian Society". Suppl. 1956—1957; przekład polski H. Rosnerowej ukazał się w „Znaku" (1977, nr 6).

fenomenologa Bergsonowska krytyka języka wynikała właśnie z obawy przed zafałszowaniem intuicji docierającej do „rzeczy samych". I choć Bergson przeprowadzał ją nie tylko w odniesieniu do języka nauk ścisłych i wzorującej się na nich, przyrodoznawczo uprofilowanej filozofii, to Ingarden wyniósł z jego pism nieufność głównie do tego ostatniego.

> Język intelektualny jest schematem, który [...] formy będące schematem działania stabilizuje. Język sprawia, że uzyskujemy „kinematograficzny" aspekt rzeczywistości — niby poszczególne zdjęcia na taśmie filmowej, znieruchomiałe przekroje przez żywy film. Język skłania nas do takiego pojmowania rzeczywistości i nas samych. [...] Język jest współodpowiedzialny za fałszywy obraz świata [22],

— referował tezy Bergsona, do których nawiązywał w swych studiach. W zestawieniu z językiem używanym przez niego, swobodnym, sugestywnym, obrazowym, scharakteryzował też język fenomenologów, który tym tylko miał się różnić od Bergsonowskiego, że „poetyzmy" zastąpił językiem potocznym, jeszcze sprawniejszym pod względem siły działania.

Ingardenowska opcja za językiem potocznym ma więc inną genezę niż wybór analityków. Łączy ich nieufność do scjentyzmu, niechęć do jego aparatury pojęciowej, ale u Ingardena wiąże się ona z krytyką nauki pozytywistycznej, jaką przeprowadzili neoidealiści w pierwszej fazie budowania własnej koncepcji wiedzy. Na decyzjach filozofów analizy lingwistycznej zaciążyła natomiast krytyka spekulatywnej filozofii idealistycznej, do której Ingarden miał wprawdzie ambiwalentny stosunek, ale w żadnym razie nie odrzucał ani jej metody, ani języka.

Świadomość potoczna — hermeneutyka — dialog

Stanowiska Ingardena i analityków różni nie tylko geneza wyboru języka potocznego, ale i stosunek do niego. Pod tym względem postawa Ingardena jest jednak odmienna także od poglądów neoidealistów, preferujących potoczną świadomość zanurzoną w „świecie życia". We wszystkich trzech przypadkach wspólne pozostaje jedynie uznanie „potoczności" za alternatywę wobec scjentyzmu.

Myśliciele z Cambridge i Oxfordu żywili bezgraniczną wiarę w doskonałość języka potocznego, upatrując w nim — z wyjątkiem Austina — uniwersalnego *panaceum* na wszystkie dotychczasowe bolączki filozofii. Przekonanie o ekonomiczności tego języka, o rządzącej nim zasadzie racji dostatecznej nie podlegało dla nich dyskusji. Bezkrytycznie uznali, że „zaczadzeniu" uległ jedynie język nauki i wzorującej się na niej filozofii, którą obarczyli jednostkową odpowiedzialnością za choroby trawiące organizm ludzkiego poznania.

---

[22] R. Ingarden, *O języku i jego roli w nauce*. W: *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, s. 65.

Podobny stosunek do świadomości potocznej mieli, przynajmniej w deklaracjach, neoidealiści. Jej gloryfikacja, rozpoczęta jeszcze w Diltheyowskiej pochwale *Lebenswelt*, trwała niezmiennie po Heideggera, Sartre'a, Merleau-Ponty'ego i Gadamera. Mimo wszystkich różnic między ich koncepcjami łączy je wiara w nieomylność rozumu potocznego (intuicji, codziennego bytowania, praktyki życiowej, cielesności) i potocznego języka, w którym utrwalił się ten nie skażony refleksją, preteoretyczny, a więc „prawdziwy", intencjonalny stosunek człowieka do świata. Także Husserl w ostatnich pracach uległ takim przekonaniom. Prowadziły one w konsekwencji do zakwestionowania ważności i wartości myśli dyskursywnej, obiektywnej analizy i metodycznego badania.

W praktyce jednakże anglosaskiej filozofii analitycznej i frankogermańskiej filozofii neoidealistycznej enklawy „prawdy" świata codzienności były iluzoryczne. Odchodził od nich Heidegger, gdy przeciwstawiał sobie *Rede* i *Gerede*, Sartre, kiedy wprowadzał jednoznacznie wartościującą opozycję między bytami-w-sobie a bytami-dla-siebie — podobnie jak Moore, gdy odpowiadał na trzecie pytanie swej procedury analitycznej: o „właściwy" sens rozważanego pojęcia. We wszystkich przypadkach prymat należał faktycznie do świadomości teoretycznej filozofa, arbitralnie, „z góry" rozstrzygającej formułowane jakoby „z dołu" dylematy.

Na tym tle wyróżniają się koncepcje trzech myślicieli. Ani Austin, ani Ricoeur, ani Ingarden nie podzielają, po pierwsze, bezkrytycznego zaufania do języka potocznego i świadomości zanurzonej w codziennej egzystencji, po drugie zaś, mając do nich sceptyczny stosunek, nie degradują ich jednak. Znaleźli oni, jak się wydaje, trzecie wyjście poza alternatywy „pogląd potoczny"—„refleksja teoretyczna", „świadomość »jak«" — „świadomość »że«", „życie" — „nauka", „praktyka" — „teoria".

Odwołania Ingardena, Heideggera i Sartre'a do świadomości potocznej miały wspólną genezę. Wyrastały one z krytyki transcendentalnego idealizmu Husserla, zaprzepaszczającego, ich zdaniem, sens hasła „z powrotem do rzeczy". Husserlowskiemu *Ego* transcendentalnemu z *Idei*, uznanemu za absolutny początek filozofowania, jego „bezpodstawną podstawę", przeciwstawiona została właśnie świadomość potoczna, „naiwna", zatopiona w żywiole codzienności. To ona miała być poszukiwanym przez Husserla „zerem bezwzględnym" namysłu filozoficznego, traktowanym wszakże już nie jako Husserlowskie *fundamentum inconcussum*, lecz punkt, w którym przerywane jest koło w rozumieniu.

W przeciwieństwie do pozostałych oponentów Husserla, Ingarden, godząc się na uznanie świadomości potocznej za początek filozofowania (filozof bowiem „musi od czegoś zaczynać", stwierdzał, charakteryzując dążenia fenomenologów), poddawał ją jednak takiej samej krytyce, jak wszelką inną świadomość. Jakkolwiek z założenia była ona dla niego mniej obciążona niż inne gotowe poglądy, niemniej i do niej należało

podchodzić z podejrzliwością, dopóki nie przeszła przez weryfikację bezpośredniego doświadczenia — uzgadnianego wszakże następnie z jej zawartością.

Za niegodny zaufania bez „wglądu w rzecz samą” Ingarden uznał także język tej świadomości:

> Gdy nam się uda uzyskać bezpośredni kontakt z przedmiotami, kończy się rola pojęć przejętych z potocznego języka, a co więcej, musimy się starać, by się uniezależnić od wszelkich sugestii z tego języka płynących. Nie ulega bowiem wątpliwości, że przyzwyczajenie posługiwania się takimi właśnie, a nie innymi słowami, *resp.* pojęciami, powoduje lub też może powodować pewne zmiany w sposobie widzenia przedmiotu (*idola fori*!). [...] To uniezależnienie się od gotowego języka, czy też gotowej aparatury pojęciowej, da się uzyskać — przy współudziale doświadczenia jedynie wtedy, gdy zawiesimy świadomie ważność dotychczas używanych pojęć i żywionych przez nas sądów.

— pisał [23]. W przekonaniu Ingardena język potoczny, umożliwiający rozpoczęcie filozofowania, musi być potem „wzięty w nawias” i poddany krytycznej, zdystansowanej analizie. Jak mówił Austin, jest on słowem pierwszym w namyśle fenomenologa-lingwisty, ale nie ostatnim:

> Język potoczny nie może rościć sobie pretensji do tego, żeby do niego należało ostatnie słowo, jeżeli takie w ogóle istnieje. [...] wszelkiego rodzaju przesądy, błędy czy fantazje stają się integralną częścią języka i często nawet wychodzą zwycięsko z próby czasu [...]. Z pewnością więc do języka potocznego nie należy ostatnie słowo [24].

Na rzeczywiste funkcje i znaczenie, jakie Ingarden przyznaje językowi i świadomości potocznej, wskazuje nie tylko metoda jego rozważań zademonstrowana w takich rozprawach, jak o prawdzie w sztuce, o formie i treści dzieła artystycznego, lecz także ich układ w autoryzowanych *Studiach z estetyki*. Nie przypadkiem zapewne zostały one w nich zamieszczone w porządku niezgodnym z kolejnością powstawania. Pochodzący z r. 1937 artykuł *O tzw. „prawdzie” w literaturze*, gdzie Ingarden wykłada własne stanowisko w tej sprawie, w zebranych *Dziełach filozoficznych* poprzedza rozprawa semantyczna, analizująca „różne rozumienia prawdziwości dzieła sztuki”, pisana w dziesięć niemal lat później. Zmiana kolejności sugeruje, że w przekonaniu fenomenologa wypracowanie własnej propozycji musi być oparte na analizie propozycji już istniejących, krążących w obiegowej świadomości „życiowej” i naukowej. Do prawdy dochodzi się przez krytyczne rozpatrzenie prawd cudzych. Do podobnych wniosków prowadzi układ studiów o treści i formie. Problem ten przyciągał uwagę Ingardena prawie przez ćwierć wieku. Pierwszy poświęcony mu artykuł powstał w r. 1937. Filozof zmierzał w nim do usta-

---

[23] R. Ingarden, *Dążenia fenomenologów*. W: *Z badań nad filozofią współczesną*. Warszawa 1963, s. 306—307.

[24] Austin, *op. cit.*; cyt. za przekładem polskim.

lenia sensu ogólnego obu tytułowych pojęć. Nie włączył go jednak do swych *Dzieł*[25]. Ten typ „całkiem ogólnej" analizy kontynuuje napisana w r. 1939 recenzja *Formy i normy* Łempickiego, także pominięta w tomie 2 *Studiów z estetyki*, w którym znalazł się cały blok rozpraw na temat formy i treści (Ingarden zamieścił ją w tomie 3, w dziale polemik i dyskusji). Również opublikowane w r. 1948, ale pisane w czasie wojny, odpowiednie rozdziały tomu 1 *Sporu o istnienie świata*, także metodą ejdetyczną ustalające istotę treści i formy, nie znalazły się w szeregu artykułów zgrupowanych w *Studiach z estetyki*. Szereg ten rozpoczyna natomiast praca czysto semantyczna, wyrosła ze szkoły analitycznej, z następnego, 1949 roku. *Ze studiów nad zagadnieniem treści i formy dzieła sztuki*, w której rozpatrywane są znaczenia obu kategorii w koncepcjach różnych myślicieli. Dopiero po rozważaniach semantycznych, przeprowadzonych na materiale „potocznego" języka i „potocznej" świadomości nauki, Ingarden prezentuje własne stanowisko. Wykłada je w artykule *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, powstałym w 1958 roku[26]. Daje tym samym jasno do zrozumienia, że fenomenologiczną analizę ejdetyczną musi poprzedzać analiza lingwistyczna, skierowana na „potoczne" ujęcie badanego przedmiotu.

Udział świadomości potocznej nie kończy się jednak u Ingardena na zakreśleniu przestrzeni dociekań fenomenologicznych, a jej funkcja — na pomocy w oczyszczeniu tej przestrzeni przed bezpośrednim doświadczeniem. Innymi słowy, doświadczenie bezpośrednie nie unieważnia ani nie eliminuje tej świadomości. Nie podlega ona degradacji, jak w przypadku trzeciego pytania Moore'a, bytów-w-sobie Sartre'a czy Heideggerowskiego Bycia.

W Ingardenowskich analizach cudzych koncepcji składających się na „potoczną" świadomość nauki, acz przeprowadzanych wedle modelu lektury neutralizującej ich macierzysty kontekst, nie dochodzi do deformacji intencji autorów. Nawet najbardziej, wydawałoby się, arbitralne interpretacje fenomenologa, jak np. *katharsis* i *mimesis* u Arystotelesa, miesz-

[25] Artykuł zatytułowany *Sprawa formy i treści w dziele sztuki literackiej* ukazał się w „Życiu Literackim" (1937, nr 5). Natomiast w tomie 2 *Studiów z estetyki* zamieszczona została praca *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* z r. 1958, która wprawdzie opiera się na wcześniejszym studium, ale całe zagadnienie ujmuje z zasadniczo innego punktu widzenia, dając pierwszeństwo analizie semantycznej nad ejdetyczną.

[26] Kolejność rozpraw o treści i formie potwierdza zarazem ustalony przez filozofa porządek przechodzenia od „ontologicznych" badań nad „istotą ogólną" przedmiotu do „metafizycznych" rozważań nad „istotą" konkretnego przedmiotu, tzn. od formy i treści wszelkiego fenomenu, do formy i treści pewnego „faktycznie istniejącego" dzieła. Jest to porządek analogiczny do tego, jaki zachodzi między *Sporem o istnienie świata*, studium *O dziele literackim* a artykułami z zakresu poetyki i nauki o literaturze, jeśli chodzi o kwestię przedmiotu intencjonalnego.

czą się wszak w granicach dopuszczanych przez badaną teorię [27]. Nie sposób twierdzić, że filozof przemocą narzucił *Poetyce* i *Laokoonowi* tezy, dla których nie ma w nich żadnego pokrycia.

Zasady uzgadniania własnego, stopniowo wypracowywanego stanowiska z zawartością świadomości potocznej Ingarden przestrzega we wszystkich bodaj pracach: zarówno w *Sporze*, gdzie po przeanalizowaniu istniejących ujęć relacji między świadomością a światem zachowuje te, które są niesprzeczne z uwagi na reguły ontologii formalnej, jak i w drobnych rozprawach filozoficznych, gdy np. po odrzuceniu wszystkich rozważanych propozycji rozumienia subiektywności i obiektywności formułuje własną teorię, respektującą jednak dotychczasowe tendencje ich pojmowania (w sensie albo przedmiotowym, ontologicznym, albo podmiotowym, epistemologicznym); zarówno w pracach estetycznych, kiedy po przebadaniu krążących w nauce pojęć treści i formy i sprecyzowaniu uzusu dotychczasowej estetyki zachowuje niektóre z nich, najmniej obciążone wieloznacznością i najbardziej funkcjonalne, jak i w książce *O dziele literackim*, gdzie świadomość potoczna jest nie tylko nadrzędnym kryterium wyboru materiału poddawanego analizie ejdetycznej, ale też czynnie uczestniczy w formułowaniu kolejnych pytań fenomenologa i ich rozstrzyganiu. Jeśli wyniki uzyskane w czystej, bezzałożeniowej analizie istotowej okażą się niezgodne z potocznym doświadczeniem, to Ingarden odrzuca je bądź przynajmniej łagodzi swą interpretację.

W taki właśnie sposób koncepcja wypadków granicznych zweryfikowała wypracowaną w podejściu ejdetycznym teorię dzieła sztuki literackiej, uwagi o fazowości dzieła wniosły istotne korekty do opisu jego struktury warstwowej, a tezy o historii konkretyzacji wyparły substancjalne kryterium literackości na rzecz operacjonalnego. Wszystkie te poprawki, jak można sądzić, naniesione zostały ze względu na nieprzystawalność tez esencjalnych fenomenologa do rzeczywistości literackiej i praktyki obcowania z nią przez „zwykłych konsumentów". Doświadczenia tych ostatnich nakazują nawet Ingardenowi uchylić niektóre pytania, jakie stawia jej z perspektywy świadomości teoretycznej. Rozważając więc „trudności, [...] ze względu na które wydaje się niezrozumiałe, w jaki sposób w ogóle udaje nam się przeczytać dzieło literackie czy też wysłuchać go ze zrozumieniem", wobec oczywistego faktu, że jest ono czytane i rozumiane, musi przyznać, iż „Trudności te rodzą się teoretycznie stąd, że czyni się pewną niedopuszczalną abstrakcję z konkret-

---

[27] Podobnie zinterpretował je np. S. Witkiewicz w pracy *Mickiewicz jako kolorysta* (zob. *Sztuka i krytyka u nas*. Pod redakcją J. Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej. Kraków 1971), w której nawet przykłady są identyczne z tymi, jakie podawał Ingarden w artykule *Funkcje artystyczne języka* (w: *Studia z estetyki*, t. 3 ⟨1970⟩) oraz W. Tatarkiewicz (*Historia estetyki*. T. 1. Wrocław 1960).

nego procesu czytania czy słuchania" [28] i odrzucić ten pozorny dylemat. W podobny sposób uwzględnienie rzeczywistej praktyki komunikacyjnej ingeruje w Ingardenowską filozofię języka: z koncepcją znaczenia jako referencji do przedmiotu intencjonalnego skutecznie konkuruje w niej teoria znaczenia jako użycia. Nawet wtedy gdy Ingarden zdecydowanie kwestionuje istniejące, „potoczne" rozstrzygnięcia, to i wówczas godzi się, że mogą one dobrze tłumaczyć pewne zagadnienia, które nie interesują wprawdzie fenomenologicznej filozofii literatury, są jednak ważne dla innych dyscyplin literaturoznawczych. Dlatego, krytykując neokantowską wykładnię treści i formy, z aprobatą odnosi się do tłumaczącej na jej podstawie zagadnienia procesu twórczego rozprawy Kleinera *Treść i forma w poezji.*

Język i świadomość potoczna są więc przez cały czas obecne w rozważaniach Ingardena. Kierują jego dociekaniami, stanowiąc dla nich zarówno punkt wyjścia, jak i horyzont odniesienia. Wydaje się nawet, że ich udział i rola stopniowo, w miarę upływu lat dzielących filozofa od pierwszego etapu fenomenologii radykalnie ejdetycznej, nasila się. Jeśli początkowo, w latach dwudziestych (kiedy powstała wielokrotnie tu przywoływana rozprawa *Dążenia fenomenologów*) opowiedzenie się za nimi wynikało raczej z konieczności, gdy Ingarden, stojąc przed alternatywą: milczenie albo język nauki (historycznie rzecz biorąc: przed wyborem między bergsonizmem a pozytywistycznym scjentyzmem), decydował się niejako na formę pośrednią między jej członami, to w późniejszym okresie wybór był już bezwarunkowy. W latach sześćdziesiątych, kiedy na czoło zainteresowań Ingardena wysunęła się problematyka aksjologiczna, autorytet świadomości potocznej zaczął nawet dorównywać autorytetowi bezpośredniego doświadczenia. Świadomość teoretyczna zrównała się z potoczną, sprawując tylko pieczę nad nią, katalizując ją, objaśniając i porządkując. Zapowiedź takiego stnowiska można jednak odnaleźć także we wcześniejszych pracach. Świadomość teoretyczna i prerefleksyjna zawartość potocznego doświadczenia mają się w nich do siebie tak, jak forma i treść u Kanta: świadomość potoczna i wyrażający ją język składają się na to, co dane, świadomość teoretyczna — stanowi to, co zadane.

Myśl Ingardena nieustannie krąży między nimi. Gdy ma odpowiedzieć na fenomenologiczne pytanie ejdetyczne, ucieka się do codziennej „wiedzy »jak«": „już przystępując do badań, musimy praktycznie umieć wybrać spośród wszystkich dzieł sztuki dzieła wartościowe, by mając je głównie [...] na myśli, przeprowadzić analizę ich budowy i własności", określa porządek przyjęty w pracy *O dziele literackim.* Ale świadomość potoczną traktuje jako, by tak rzec, siebie nieświadomą, taką, która nie „wie, »że«": „co innego jest umieć w praktyce badawczej odróżniać dzieła

[28] R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki.* Wybór i opracowanie A. Szczepańska. Wstęp W. Stróżewski. Warszawa 1981, s. 283.

wartościowe od bezwartościowych, a co innego jest wyjaśnić teoretycznie, czym jest wartość dzieła sztuki i od czego ona zależy" [29]. Nadbudowująca się nad nią świadomość teoretyczna pobudza ją do rozumienia samej siebie, oświetla i rozjaśnia jej zawartość. Całe jej zadanie do tego właściwie się sprowadza:

> Wkład z mej strony — podsumowuje Ingarden swoją rolę w analizie różnych znaczeń prawdziwości w dziele sztuki — polega na tym, że przeprowadziłem wyraźne rozgraniczenia i dokonałem określenia poszczególnych znaczeń przy pomocy aparatury pojęciowej, wypracowanej przeze mnie w zakresie filozoficznej teorii sztuki, i że w sposób systematyczny uporządkowałem rozróżnione pojęcia [30].

Świadomość teoretyczna sublimuje jedynie, jak mówił Witkacy, świadomość potoczną [31].

Metoda filozofowania Ingardena zbliża się w ten sposób do hermeneutyki Ricoeurowskiej, w której także nie istnieje, jak już powiedziano, dylemat wyboru między świadomością przedepistemologiczną i teoretyczną. Obiektywizujące poznanie badawcze nie wyklucza się w niej z potocznym, przeżywającym rozumieniem. Konsekwentne odrzucenie refleksji oznaczałoby bowiem, wedle Ricoeura, odrzucenie języka, a to byłoby tyleż naiwne, co niezgodne z antropologicznymi funkcjami, jakie przyznawał on, podobnie jak Ingarden, swej refleksji filozoficznej.

---

[29] Ingarden, *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, s. 343.

[30] Ingarden, *O różnych rozumieniach „prawdziwości" w dziele sztuki*, s. 374.

[31] Witkacy został tu przywołany nie tylko ze względu na podobne jak u Ingardena ujęcie relacji między „poglądem życiowym" („prapoglądem") a systemem filozoficznym. Koncepcje obu myślicieli zbiegają się w wielu istotnych dla ich filozofii i estetyk miejscach. Jest np. zupełnie prawdopodobne, że tajemnicze Ingardenowskie „jakości metafizyczne" pojawiły się właśnie pod wpływem Witkacego; wykazanie tej zależności miałoby ważkie znaczenie dla interpretacji tego fragmentu rozważań fenomenologa. Ze względu na omawiane tu relacje między fenomenologią i filozofią analityczną warto przede wszystkim podkreślić, że w sporze Ingardena z neopozytywistycznym konstrukcjonizmem Witkacy opowiedział się po jego stronie (zob. np. *Leon Chwistek — demon intelektu*. „Zet" 1933/34, nr 33—34). Obu filozofów łączyły zresztą przyjacielskie związki osobiste, których kapryśny Witkiewicz nigdy nie zerwał. Ingarden opisywał tę zażyłą znajomość jako kontakt, który wielokrotnie inspirował jego studia (zob. *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. „Tygodnik Powszechny" 1951, nr 20). W archiwum rodzinnym Ingardena znajduje się wiele listów Witkacego do niego, poświadczających zarówno więzy przyjaźni, jak i współpracę intelektualną. Ze względu na omawiany temat szczególnie cenny jest egzemplarz pracy Russella, który obaj czytali, odnotowując na marginesach swoje uwagi i, przesyłając ją sobie, w korespondencyjny sposób wymieniali poglądy na neopozytywizm, a jednocześnie prowadzili dyskusję ze sobą. Zachowane listy Witkacego do Ingardena również mają charakter merytorycznych polemik filozoficznych, a nie osobistej korespondencji. (O związkach monadyzmu Witkacego z fenomenologią Husserla i filozofią analityczną zob. B. Michalski, *Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa 1979.)

Ingardena od Ricoeura różni jednak koncepcja języka, w którym winna być wypowiadana poruszająca się ruchem wahadła myśl hermeneuty. Dla Ricoeura język wiedzy „że" nie stanowi problemu. W filozofii sztuki Ingardena jest to niezmiernie istotny dylemat. Rozstrzygając go, filozof przekształca swoją hermeneutykę w sztukę dialogu.

Ingarden kwestionuje wyłączność zarówno języka scjentystycznego, jak i potocznego jako narzędzia porozumiewania się z czytelnikiem — potencjalnym fenomenologiem. Przyczyny zakwestionowania pierwszego zostały już przedstawione. Potocznemu — wystawia krytyczną ocenę z tego względu, że nie jest on dostatecznie sprawnym instrumentem do przekazania świadomości potocznej jej oczyszczonej i rozjaśnionej zawartości. Wątpi w jego doskonałość podobnie jak Austin, dla którego mowa potoczna jest

> wprawdzie czymś więcej niż wcieleniem metafizyki z epoki kamiennej — jest [...] dziedzictwem doświadczeń i przenikliwości wielu pokoleń. Ale ta bystra przenikliwość ludzka koncentrowała się na praktycznej stronie życia. A kiedy jakieś rozróżnienie okazuje się przydatne do praktycznych celów codziennego życia [...], to widocznie „coś w tym jest", coś się za tym kryje; tylko że najprawdopodobniej nie będzie to rozróżnienie wystarczające, o ile nasze zainteresowania będą miały szerszy zakres albo bardziej abstrakcyjno-intelektualny charakter niż zainteresowania praktycznego życia [82].

Język ten, utrzymuje analityk, mieści w sobie tyle, ile wymaga „naturalny", przedepistemologiczny kontakt ze światem, tzn. jakby mniej niż potrzeba dla opisu skierowanego nań poznania teoretycznego. Nie wykształcił on, twierdzi — podobnie — Ingarden, pojęć odpowiednich do werbalizacji bezpośredniego doświadczenia, które może, choć nie musi, nie pokrywać się z zawartością potocznej świadomości. Fenomenolog musi więc z niego zrezygnować:

> Posiadanie słów jako tworów intersubiektywnie zrozumiałych [...] jest niezbędnie potrzebne w chwili, gdy pragniemy wyniki doświadczenia uzyskane w indywidualnym postępowaniu [...] przekazać innym podmiotom poznania. [...] tutaj chodzi o zagadnienie specjalne, mianowicie o wyjście w pewnym sensie poza język potoczny dla uzyskania doświadczenia i przetworzenia domniemań, które w języku potocznym w ogóle mogą się nie znajdować. W jaki sposób te nowe znaczenia (domniemania) włączyć do języka tak, by stały się one zrozumiałe dla osób, które same nie posiadały doświadczenia [...]? Posługiwać się wyrazami zastanego języka niepodobna [83].

Ale i inne rodzaje języka nie zaspokajają potrzeb Ingardena. Z obawy przed hermetyzmem nie można np. wprowadzać do filozofii języka poetyckiego. Jakkolwiek niezrównany pod względem sugestywności, język ten zniechęca raczej niż zachęca „zwykłego" czytelnika do wspólnego z fenomenologiem namysłu. Dlatego Ingarden odrzuca zabiegi Bergsona i Heideggera.

---

[82] Austin, *op. cit.*

[83] Ingarden, *Dążenia fenomenologów*, s. 313—314.

Dylemat języka teoretycznego znajduje u Ingardena rozwiązanie bezprecedensowe na tle ujęć analityków i neoidealistów. Filozof proponuje mianowicie porozumiewanie się przez dialog, wspólną rozmowę tożsamą ze wspólnym filozofowaniem:

> Trzeba umożliwić drugim uzyskanie takiego samego doświadczenia, jakie umożliwiło nam utworzenie nowego adekwatnego domniemania. To sprawa specjalnego kunsztu czy techniki prowadzenia rozmowy, której zadaniem jest naprowadzić rozmówcę na właściwe doświadczenie [34].

Dialog ten ma być prowadzony w języku najbliższym czytelnikowi, a zarazem naocznym i obrazowym, nie tyle nazywającym przedmioty, co ewokującym ich postać rozpoznaną przez fenomenologiczną świadomość „że":

> podobnie jak sami zaczynaliśmy od posługiwania się językiem potocznym [...], tak też musimy z tymi samymi zastrzeżeniami posłużyć się wyrazami mowy potocznej. Bierzemy w tym celu słowa będące w ogólnym użyciu i przez to w pewnych granicach przynajmniej zrozumiałe dla większości ludzi. [...] wybieramy wyrazy możliwie „intuicyjne", tzn. mające zdolność nasuwania nam „przed oczy" odpowiednich przedmiotów [35].

Zdaniem Ingardena dialog taki nie tylko zapewnia „intelektualną współpracę", ale też chroni przed dogmatyzmem. Nie narzuca bowiem gotowych formuł, nie poucza, lecz wskazuje czytelnikowi drogę do autentycznego poznania świata i samopoznania. W polemice z Jerzym Pelcem i „rodziną", do której wychowanek Kotarbińskiego należy, Ingarden odcina się od wszelkich związków z autorytarnymi systemami myślenia:

> Ta rodzina, do której ja należę — oznajmia — stara się za pomocą porozumiewania się podzielić własnym doświadczeniem z drugim i stara się [...] obudzić doświadczenie drugich [36].

Prowadzenie takiej rozmowy jest dla filozofa sprawą szczególnego talentu, wrodzonej predyspozycji, nie zaś nabytej sprawności. Dialog, jego zdaniem, należy wręcz do istoty fenomenologii. Gdzie się kończy, tam kończy się fenomenologia:

> Jest znamienne dla dążeń fenomenologicznego badania, że dokonywało się ono we wszystkich ośrodkach, w których istniało ognisko badań fenomenologicznych, we wspólnej współpracy wielu uczonych, w zespołowych dyskusjach, prowadzonych nieraz miesiącami na te same tematy. Tak było przez kilkanaście lat w Getyndze, tak też w innych ośrodkach, gdzie udawało się fenomenologom wytworzyć odpowiednią atmosferę współpracy. Tam gdzie praca fenomenologiczna zamieniała się w osobnicze dociekania — tam wyradzała się niebawem w rozmaite kierunki tylko z nazwy uchodzące ze fenomenologiczne, ale *de facto* niewiele mające z fenomenologią wspólnego [37].

---

[34] *Ibidem*, s. 314.
[35] *Ibidem*.
[36] Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, s. 357.
[37] Ingarden, *Dążenia fenomenologów*, s. 316.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA, LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

FUNKCJE SEMANTYCZNE FORM WIERSZOWYCH W POEZJI POLSKIEGO ROMANTYZMU

MICKIEWICZ — SŁOWACKI — ZALESKI *

Czasy bezpośrednio poprzedzające romantyzm — Oświecenie i pierwsze dwudziestolecie w. XIX — cechuje bardzo wyraźny wzrost teoretycznych zainteresowań formą wierszową. Skupiają się one głównie wokół stosowności rozmiarów wierszowych istniejących w tradycji do określonych typów wypowiedzi poetyckiej (gatunków): ocenia się zarówno wybory tych rozmiarów, jak i formułuje się bezpośrednio uwagi charakteryzujące ich możliwości językowo-stylistyczne. W oparciu o poetykę tych czasów, ukierunkowaną w wysokim stopniu klasycystycznie, dąży się do uporządkowania terenu twórczości poetyckiej pod względem pożądanego doboru rozmiaru do określonych rodzajów wypowiedzi.

Najbardziej w tradycji przedoświeceniowej rozpowszechnione trzy sylabiczne formaty wierszowe: 13-zgłoskowiec (7 + 6), 11-zgłoskowiec (5 + 6) i 8-zgłoskowiec (bezśredniówkowy), odgrywają i nadal najważniejszą rolę. Każdy z nich uzyskuje swoje główne funkcje. Najczęściej stosowany i najwyżej ceniony 13-zgłoskowiec jest desygnowany — zgodnie z tradycją — na naczelny wiersz epicki, upowszechnia się też jako wiersz dialogowy dramatu (komedii, ważnego w Oświeceniu gatunku), jest również wierszem satyry (także, jak wiadomo, ważnego gatunku). Służy poza tym drobniejszym, często okolicznościowym utworom o tematyce doniosłej, lirykom o wysokiej tonacji. Znaczenie 13-zgłoskowca podkreśla ponadto jego funkcja w dziedzinie przekładu: tłumaczy się nim starożytny heksametr i francuski aleksandryn, formy cieszące się wówczas szczególną estymą. Należy dodać, że ten szeroki zakres funkcji 13-zgłoskowca powoduje ukształtowanie się — ogólnie rzecz biorąc — dwóch wariantów realizacyjnych owego rozmiaru. Poetyka tamtych czasów kładzie ogromny nacisk na takie językowe formowanie wypowiedzi wier-

* Rozprawa ta powstała w r. 1982 i miała wejść do projektowanego wówczas tomu zbiorowego poświęconego polskiej i rosyjskiej literaturze romantycznej.

szowanej, które w pełni zachowuje wzorzec metryczny, a nawet go uwyraźnia, m. in. przez paroksytonezę wygłosów członów klauzulowych i średniówkowych oraz przez zgodność rozczłonkowania metrycznego i składniowego. Ta klarowna postać toku wypowiedzi wierszowanej, obowiązująca w epice i wysokich gatunkach dramatycznych i lirycznych, może jednak nie być respektowana bądź nie w pełni respektowana w dialogu komediowym czy w satyrze, a więc w wypowiedziach zaliczanych do stylu niskiego (czy niższego). Odchylenie od „poprawności" przejawia się w występowaniu przerzutni, nieparoksytonicznych klauzul i w znacznej swobodzie akcentowej przed średniówką.

Inny jest teren zastosowań 11-zgłoskowca. Przede wszystkim często jest on używany w liryce, w utworach narracyjnych nacechowanych lirycznie, w różnego rodzaju wierszach okolicznościowych, a także w tłumaczeniach poematów refleksyjnych i opisowych z literatury angielskiej o wierszu jambicznym 5-stopowym. Często — w odróżnieniu od 13-zgłoskowca — wiersz 11-zgłoskowy występuje w formie stroficznej. Jest usytuowany wyraźnie na niższej pozycji niż 13-zgłoskowiec, mimo że stanowi tworzywo oktawy. Ta wysoka forma epicka w Oświeceniu związana była jednak głównie z poematem heroikomicznym, siłą rzeczy obniżającym jej rangę jako kształtu wypowiedzi poważnej. Deprecjonują oktawę w tej ostatniej funkcji tzw. klasycy warszawscy w swoich wypowiedziach; bronią tej formy teoretycy z Wilna, wystąpienia ich jednak nie powodują w semantyce formy oktawowej jakichś istotniejszych przesunięć [1].

Ostatni z wymienionych rozmiarów, 8-zgłoskowiec, w pierwszym dwudziestoleciu XIX w. coraz konsekwentniej zaczyna być używany w trzech różnych modulacjach: jako wiersz tradycyjny — sylabiczny, jako wiersz o postaci 3-akcentowej oraz jako 4-stopowiec trocheiczny [2]. Z grubsza biorąc, modulacje te mają trzy główne zakresy zastosowań. Przede wszystkim używane bywają w utworach lirycznych, z reguły jednak niższego autoramentu niż formowane 13- czy 11-zgłoskowcem; często w utworach tego typu pojawia się modulacja 3-akcentowa. Postać trocheiczna najczęściej występuje jako format utworów o stylizacji melicznej czy wręcz śpiewanych. Wreszcie — sylabiczny kształt 8-zgłoskowca służy utworom o tematyce wiejskiej lub też bywa stosowany jako wiersz stylizacji ludowej. Ukazane funkcje poszczególnych modulacji 8-zgłoskowca nie są jednak rygorystycznie przestrzegane i nierzadko się wymieniają.

Zarysowane tu główne kierunki repartycji form wierszowych dotyczą wiersza izometrycznego. Sprawy to jednak nie wyczerpuje. Wyraźną rolę

---

[1] Zob. Z. Kopczyńska, *La Dispute sur l'octave en Pologne au début du 19-ème siècle.* W zbiorze: *To Honor Roman Jakobson.* The Hague 1967.

[2] Zob. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *O dwóch typach ośmiozgłoskowca.* „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 4.

grają w tym czasie również postacie heterometryczne; wśród nich najważniejszą pozycję stanowi strofa dwurozmiarowa: 10, 8, 10, 8, z 8-zgłoskowcem najczęściej 3-akcentowym (tzw. strofa stanisławowska), używana w licznych utworach należących do gatunków lirycznych, oraz wiersz sylabiczny nieregularny. Ten ostatni, rozpowszechniony dopiero w okresie Oświecenia, staje się niemal wyłączną formą bajki narracyjnej, gatunku wówczas bardzo popularnego. Nieco inaczej niż w bajce modulowany występuje też w różnego typu utworach słowno-muzycznych: w kantatach, recytatywach operowych, w scenie lirycznej. W pierwszym dwudziestoleciu XIX w. stosowany też bywa w odzie kształtowanej na wzór pindarycki.

Dodajmy jeszcze, że oprócz izometrycznego 8-zgłoskowca trocheicznego pojawiają się także inne formy sylabotoniczne. Podobnie jak 8-zgłoskowiec funkcjonują one przede wszystkim w gatunkach pieśniowych. Używane często w utworach scenicznych — gdzie stanowią formę śpiewanych wstawek — zyskują dość znaczną popularność. Kuplety takie, komponowane nierzadko przy użyciu rozmiarów o oksytonicznych klauzulach i męskich rymach, stają się jednym z przedmiotów ówczesnych polemik na temat kształtu polskiego wiersza [3].

Obraz repartycji form wierszowych w okresie romantyzmu jest znacznie bardziej skomplikowany; zmienia się w sposób istotny, odzwierciedlając charakter twórczości tego okresu. Odmienia się rodzaj zainteresowań tematycznych, gatunkowych i stylistycznych, czemu towarzyszy odmienność kształtów wypowiedzi poetyckiej. Daje też znać o sobie zindywidualizowana postawa twórców, wyrażająca się również w stosowanych przez nich kryteriach wyboru sposobów wierszowania. Od razu jednak należy stwierdzić, że przy wszelkich różnicach główny repertuar wiersza, utrwalony tradycją, pozostaje w zasadniczej mierze nie zmieniony: podstawowymi rozmiarami są nadal 13-, 11- i 8-zgłoskowiec, choć częstość użycia każdego z nich ulega pewnym zmianom.

Mówiąc o okresie romantyzmu będziemy tu brały pod uwagę jedynie jego wycinek, wyznaczony nazwiskami Mickiewicza, Słowackiego i Zaleskiego, stanowiący wszakże szczytową fazę tego okresu i obrazujący najbardziej istotne jego właściwości.

Najbliższy dziedzictwa oświeceniowego jest Mickiewicz. Główny jego wiersz to 13-zgłoskowiec — najczęściej wybiera go jako formę swoich utworów. Pisze nim nie tylko epicki poemat i dialogowe partie dramatu (*Dziadów* cz. III), lecz także wiele utworów krótszych, lirycznych (13-zgłoskowiec występuje aż w połowie tego rodzaju utworów). Mickiewicz różnicuje przy tym sposób kształtowania 13-zgłoskowca; pod tym względem jednak nie pozostaje wierny tendencjom oświeceniowym, dokonując

[3] Zob. L. Pszczołowska, *Rym*. Wrocław 1972, s. 166—174.

znamiennego przewartościowania. W epice i w dramacie Mickiewicza panuje swobodny tok wypowiedzi, nie jest ona w swojej organizacji składniowej podporządkowana podziałowi wierszowemu. Występują więc tu dość liczne przerzutnie, wielokrotnie zacierana bywa wyrazistość metryczna działu średniówkowego (średniówka wewnątrz spoistej całostki składniowej), nadto nie jest rygorystycznie przestrzegana paroksytoneza przed średniówką, a nawet w klauzuli. Wybór wiersza „komediowego" dla wypowiedzi poświęconej sprawom bardzo ważnym i poważnym to jeden z licznych zresztą sygnałów, że poeta romantyczny odrzucał reguły poetyki klasycystycznej dotyczące kwestii dla tego kierunku najbardziej podstawowych, tj. ustaleń określających rozróżnienia gatunkowe i stylistyczne w epice i w dramacie [4].

Kształt 13-zgłoskowca utworów krótszych, w tym i lirycznych, jest inny, zgodny z postulatami klasyków: organizacja językowa wypowiedzi uwydatnia wzorzec metryczny, a wszelkie powikłania w budowie wiersza — bardzo zresztą rzadkie — pełnią określone funkcje ekspresywne (jak tego chcieli klasycy). Większość tych utworów ma układ stychiczny z rymem parzystym stycznym. Wśród konstrukcji stroficznych szczególnie wyróżnia się spora grupa sonetów budowanych wyłącznie wierszem 13-zgłoskowym.

Podobnie — na zasadzie zgodności metru i organizacji językowej — buduje Mickiewicz drugi rozmiar sylabiczny średniówkowy, 11-zgłoskowiec (5 + 6), występujący w znacznie mniej licznych utworach. Odwołując się do tradycyjnie wiązanej z tym rozmiarem wypowiedzi lirycznej i do charakterystycznej dla niego budowy stroficznej, poeta wybiera ten wiersz przede wszystkim jako formę lirycznie nacechowanej narracji, charakterystycznej dla powieści poetyckiej. W kształtowaniu układu wierszowego Mickiewicz nie jest już wierny tradycji: stosuje układ ciągły, lecz zwykły w takich wypadkach rym styczny zastępuje różnorodnymi ciągami rymowych powiązań, stanowiących już tylko echo dawnej rymowej stroficzności. Ta różnorodność rymowa, wprowadzona na tak szeroką skalę przez Mickiewicza, będzie stałym wyróżnikiem wiersza powieści poetyckiej dla jego następców, wychodząc zresztą często poza ten zakres. Sam Mickiewicz używa tak rymowanego 11-zgłoskowca również w poemacie refleksyjno-opisowym (*Ustęp* w *Dziadów* cz. III), w przekładzie fragmentu *Boskiej Komedii*, a także w tłumaczeniu Byronowskiego *Giaura*, choć w tym ostatnim wypadku ze znacznie większym udziałem rymu stycznego; podobnie w lirycznym *Epilogu Pana Tadeusza*, gdzie często występują jednorymowe 3-wiersze. Krótkie utwory liryczne pi-

---

[4] Szerzej o tych ustaleniach i o stosunku do nich Mickiewicza i Słowackiego w epice i dramacie — zob. Z. K o p c z y ń s k a, L. P s z c z o ł o w s k a, *O wierszu romantycznym*. Warszawa 1963.

sane 11-zgłoskowcem mają u Mickiewicza zwykle postać stroficzną — są to najczęściej strofy 4-wersowe o rymie krzyżowym.

Ostatni z tradycyjnie rozpowszechnionych rozmiarów, 8-zgłoskowiec, zajmuje w twórczości Mickiewicza kolejną pozycję pod względem częstości występowania. Trzeba od razu powiedzieć, że jest to wyłącznie wiersz sylabiczny, bezśredniówkowy. Postacie 3-akcentowe pojawiają się tylko jako współkomponenty w heterometrycznych, regularnych strofach, natomiast postacie trocheiczne stanowią jedynie mniej lub bardziej wyraziste tendencje, nigdy jednak nie tworząc osobnej odmiany. 8-zgłoskowiec pełni kilka funkcji. Na pierwszy plan wysuwa się jego zastosowanie jako wiersza ludowej stylizacji; przede wszystkim w obrzędowym utworze dramatycznym (II cz. *Dziadów*), gdzie stanowi zasadniczy trzon metryczny inkrustowany nieregularnie pojawiającymi się innymi rozmiarami, bliskimi mu rozpiętością sylabiczną. Ten jakby sylabicznie względny rodzaj wierszowania podkreśla ludowy charakter formy — pewna niedokładność sylabiczna poezji ludowej jest, jak wiadomo, znamienną jej cechą. Zresztą i inne elementy kształtowania przez Mickiewicza tego toku wierszowego eksponują jego ludowość. Idzie tu głównie o wyraźną zgodność między rozczłonkowaniem wierszowym i składniowym wypowiedzi, przy czym bardzo prosta organizacja składniowa powoduje występowanie licznych wersów równających się zdaniu. Towarzyszy temu dość częste pojawianie się wersów jednobrzmiących; powtórzenia wyrazów czy ich grup spotyka się też niejednokrotnie w obrębie poszczególnych wersów.

Jako forma ludowej stylizacji służy też Mickiewiczowi regularnie izometryczny 8-zgłoskowiec. Dotyczy to paru ballad oraz dwóch humoresek powiązanych tematycznie i stylistycznie z twórczością ludową. 8-zgłoskowiec ma tu postać 4-wersowych strof bądź kształtowany jest w układzie ciągłym, o typowym dla poezji ludowej rymie parzystym stycznym lub o różnorodnym następstwie końcowych współbrzmień.

8-zgłoskowiec pojawia się nadto w drobnych wierszach lirycznych. Należące do tej grupy utwory o charakterze pieśniowym odznaczają się najczęściej prostą organizacją stroficzną: są to 4-wersowe zwrotki o rymie krzyżowym. Taką samą postać mają też w większości tzw. liryki lozańskie. Wspólną cechą wszystkich wypowiedzi Mickiewicza formowanych 8-zgłoskowcem jest stylistyczna prostota.

Szkic ten wymaga uzupełnienia o sprawę wiersza heterometrycznego. Wchodzą tu w grę trzy różne konstrukcje: 1) regularne przeploty dwóch różnych rozmiarów, u Mickiewicza organizowane wyłącznie stroficznie; są to poza jednym wyjątkiem zwrotki 4-wersowe, występujące w balladzie i w utworach lirycznych, 2) ukształtowanie zwane wierszem sylabicznym nieregularnym (nieregularne następstwo różnych rozmiarów znanych z wersyfikacji sylabicznej), 3) konstrukcje polimetryczne. Wiersz sylabiczny nieregularny gra w wersyfikacji Mickiewicza dość znaczną

rolę (jest to forma ponad 15% utworów). Różnorodnie modulowany wiersz ten jest stosowany przez poetę — zgodnie z tradycją — w bajce, odzie oraz w hymnie; pojawia się również w przekładach należących do innych gatunków utworów Goethego i Schillera, w oryginale także heterometrycznych. Używa go Mickiewicz ponadto w tzw. improwizacjach i w kilku krótkich lirykach. Najważniejszy jednak jest udział omawianej formy w dramacie (*Dziadów* cz. IV i cz. III), gdzie służy scenom czy fragmentom szczególnie nacechowanym, których treścią są sprawy niezwykłe lub w których osoby mówiące znajdują się w stanie psychicznym daleko odbiegającym od normy. Tak więc za każdym razem użycie wiersza nieregularnego ma w twórczości Mickiewicza jasno określone funkcje semantyczne.

Wyraźna jest również rola wersyfikacyjnej budowy wstawek różniących się od wierszowego kontekstu utworu obszernego; nietrudno też odczytać funkcje zmian sposobów wierszowania w utworach komponowanych polimetrycznie, czyli złożonych z partii różniących się pod względem wierszowej budowy (najczęściej pod względem rozmiaru wierszowego). Dzieła takie są w twórczości Mickiewicza nieliczne, ale należą tu pozycje tak ważne, jak *Konrad Wallenrod* oraz *Dziadów* część IV i — szczególnie — *Dziadów* część III. Polimetryczna budowa utworu staje się odtąd zjawiskiem częstym w polskiej literaturze.

Inaczej formy wierszowe w swojej poezji wybierał Słowacki, choć w początkowym okresie twórczości był wiernym kontynuatorem zarówno tradycji przedromantycznej, jak i Mickiewicza. Sięgał więc w tym czasie po wiersz 13-zgłoskowy, kształtując go w dramacie według klasycystycznych reguł oraz po 11-zgłoskowiec o klarownej budowie; jest on formą pierwszych powieści poetyckich Słowackiego. Ten właśnie rozmiar wiersza stał się później głównym formatem jego poezji; przewaga 11-zgłoskowca nad innymi rozmiarami zaznacza się w niej o wiele dobitniej niż przewaga 13-zgłoskowca w twórczości Mickiewicza. 11-zgłoskowcem posługuje się Słowacki we wszelkiego rodzaju utworach: w epice, gdzie występuje ten rozmiar w 15 dziełach spośród 20 wszystkich, w dramacie — upowszechniony tu dopiero przez Słowackiego — gdzie jako format jedyny lub główny użyty jest w 14 utworach (spośród 21), wreszcie w tekstach ponad 40% drobnych wierszy, głównie lirycznych. Tak zdecydowana przewaga rozmiaru 11-zgłoskowego sprawia, że samo jego użycie pozbawione jest wartości sygnalizującej rodzaj, w tym także jakość gatunkową, wypowiedzi poetyckiej. Epiki od liryki nie odróżnia również układ wierszowy: i tu, i tam pojawiają się organizacja stroficzna oraz układ ciągły, z reguły różnorodnie rymowany. Różnorodne następstwo rymów występuje też w 11-zgłoskowym wierszu ciągłym niemal wszystkich utworów dramatycznych, w których ten rozmiar jest stosowany.

Podobnie sposób kształtowania toku wypowiedzi z punktu widzenia

stosunków panujących między rozczłonkowaniem składniowym a podziałem wierszowym nie stanowi wyraźniejszego sygnału różnic zachodzących między rozmaitego rodzaju utworami. Niewątpliwie nieco bardziej pod tym względem zrównoważony tok wierszowy cechuje utwory krótkie, liryczne, a także dłuższe poematy narracyjno-refleksyjne oraz późniejsze powieści poetyckie. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że dla omawianego problemu wielkie znaczenie ma czas powstania utworu. Klarowna budowa pierwszych pisanych 11-zgłoskowcem wierszy w miarę upowszechniania się tego rozmiaru coraz wyraźniej ustępuje miejsca ukształtowaniom odrzucającym rygory zgodności składniowo-wierszowej. Zachwianie tej zgodności osiąga swoje apogeum w wersyfikacji *Beniowskiego*. Wybór formy stroficznej, oktawy, dla tego poematu, ma jakby dwa aspekty. Stanowi swoistą prowokację: chodzi o to, by podkreślić niezależność toku wypowiedzi od związanej rygorami organizacji wierszowej, co w efekcie daje liczne strofy składniowo „otwarte". Z drugiej strony — organizację tę umacnia i ujednoznacznia dzięki znanemu, a więc łatwo rozpoznawalnemu układowi rymów.

Wierszowanie *Beniowskiego* w szczególny sposób przypomina niektóre pieśni wcześniejszego o lat kilka poematu Słowackiego *Podróż na Wschód* (choć pisanego nie oktawą, lecz sekstyną). W strukturze obu tych poematów bardzo dużą rolę grają elementy dygresji i polemiki. Ich podkreślaniu i akcentowaniu służy często ów „konfliktowy" tok 11-zgłoskowca. Podobnie — strukturę dialogową uwydatnia składniowo niezrównoważony tok 11-zgłoskowego wiersza w utworach dramatycznych. Dla użycia takiego rodzaju wierszowania w innych utworach pisanych 11-zgłoskowcem trudno już znaleźć dostatecznie przekonującą motywację. Wydaje się, że — poza wszystkim innym — Słowackiego ogromnie interesowała sama, by tak powiedzieć, gra formą wierszową, różnorodne próbowanie jej możliwości i wytrzymałości metrycznej, aż do tych granic, których przekroczenie stanowiłoby o jej załamaniu. Trzeba przyznać, że do takiego rodzaju gry wersyfikacyjnej ulubiony przez Słowackiego 11-zgłoskowiec nadawał się znakomicie. Postać tego metru, określona sylabiczną rozpiętością jego członów metrycznych — dodajmy od razu: skłaniająca do ich równoakcentowego wypełnienia — stanowiła dla wypowiedzi ramę, w której jaskrawo uwyraźniły się granice składniowe nie pokrywające się z działami metrycznymi. Swego rodzaju spór pomiędzy składnią a wierszem stawał się zatem o wiele efektywniejszy i efektowniejszy w rozmiarze 11-zgłoskowym, niż to byłoby możliwe w wypadku 13-zgłoskowca, który w znacznie mniejszym stopniu skłaniał do kształtowania wypowiedzi uporządkowanej pod względem składniowym i akcentowym.

13-zgłoskowiec był też przez Słowackiego kształtowany w sposób — ogólnie rzecz biorąc — o wiele bardziej zrównoważony. Jego udział, oczywiście bardzo skromny w porównaniu z 11-zgłoskowcem, najwyraź-

niej może zaznacza się na terenie poezji lirycznej, jest on bowiem formą wielu utworów pozostających w trwałej pamięci czytelników poezji Słowackiego. Ich tematyka zasadniczo nie różni się od utworów pisanych 11-zgłoskowcem, choć tonacja wypowiedzi wydaje się spokojniejsza, a tym samym bardziej zobiektywizowana, w czym wolno się chyba dopatrywać wpływu wierszowej formy. Należące do tej grupy sonety wszystkie zostały napisane 13-zgłoskowcem, bez wątpienia za wzorem Mickiewicza. 13-zgłoskową formę ma nadto większość wierszy-listów, adresowanych imiennie do różnych osób, zgodnie z praktykowanym od dawna zwyczajem, rozciągającym się zresztą i na czasy poromantyczne. Warto tu wspomnieć, że 13-zgłoskowcem posłużył się Słowacki również w zbiorze epigramatów (na 60 utworów tylko 3 mają inną postać wierszową) — znów zgodnie z tradycją i z Mickiewiczowskim wzorem.

Udział 13-zgłoskowca w twórczości dramatycznej Słowackiego jest, jak to już powiedziano, nieduży: zaledwie w paru utworach występuje 13-zgłoskowiec jako jedyny lub główny wiersz dialogu, w paru innych — tylko fragmentarycznie obok odmiennych form wierszowych, a nawet prozy. Mimo to powszechnie się pamięta jego udział w dramacie dzięki niektórym scenom (dotyczy to zwłaszcza *Kordiana*, np. sceny kłótni cara z księciem Konstantym). Ekspresywny tok i wzmagający ekspresywność charakter relacji między podziałem składniowym a metrycznym wypowiedzi są w tych scenach czymś wyjątkowym. Zastosowany tu sposób wierszowania nie jest reprezentatywny dla 13-zgłoskowca dramatów Słowackiego. We wczesnych utworach jest to wiersz budowany według zasad klasycyzmu i tylko różnorodne następstwo rymów oddala go od tej poetyki. Później tok wierszowy staje się bardziej urozmaicony czy wręcz we fragmentach dynamiczny. Wkrótce jednak poeta traci jakby zainteresowanie dla 13-zgłoskowca jako formy scenicznego dialogu, zwłaszcza dla jego wyłączności w tej funkcji, poszukuje innych sposobów formowania wiersza scenicznego, w którym (poza jednym wypadkiem) rola 13-zgłoskowca kurczy się do niewielkiego udziału lub wręcz zostaje on całkowicie zaniechany.

13-zgłoskowiec w epice Słowackiego to zjawisko zupełnie marginalne. Jako rozmiar wyłączny występuje zaledwie w czterech fragmentach dzieł pomyślanych jako utwory długie (*Konrad Wallenrod, Pan Tadeusz, Poemat o panu Strusiu,* przekład *Iliady*). We wszystkich tych fragmentach jest to wiersz ciągły o parzystym, stycznym rymie, formowany jakby na wzór wersyfikacji Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, z licznymi przerzutniami i działami składniowymi przypadającymi poza miejscem średniówki. Najdłuższy z tych urywków, przekład kilku partii *Iliady* (w sumie ok. 1000 wersów), cechuje się tokiem wierszowym szczególnie eksponującym niezgodność między rozczłonkowaniem składniowym a rozczłonkowaniem wierszowym. I tu, i w pozostałych późnych tekstach — zarówno epickich, jak dramatycznych — widać, że Słowacki w ostatnim

okresie twórczości traktuje 13-zgłoskowiec niemal tak samo swobodnie jak 11-zgłoskowiec.

Rola 8-zgłoskowca w poezji Słowackiego wydaje się o wiele większa niż wiersza 13-zgłoskowego, choć w porównaniu z tym ostatnim występuje on w znacznie mniejszej liczbie utworów. 8-zgłoskowego rozmiaru używa Słowacki w dwóch postaciach: sylabicznej i trocheicznej. 8-zgłoskowiec sylabiczny stanowi zasadniczy trzon konstrukcji wierszowej dopuszczającej użycie innych wersów bliskich rozmiarowi 8-zgłoskowemu, nieregularnie wtrącanych w ciągi 8-zgłoskowców, podobnie jak w wersyfikacji *Dziadów* części II. Ten jakby trochę rozregulowany tok wierszowy stanowi główną formę trzech utworów dramatycznych, powstałych w późniejszym okresie twórczości poety (*Książe Niezłomny*, *Sen srebrny Salomei*, *Ksiądz Marek*). W *Dziadach* podobna forma służyła ludowej stylizacji, co podkreślały inne jeszcze elementy organizacji językowej. Słowacki do stylizacji takiej odwoływał się raczej tylko pośrednio, wybierając jako istotny do swoich celów jeden z ważnych jej aspektów: niekunsztowny, prosty kształt wypowiedzi. Przedmiotem akcji tych dramatów były sprawy niezwykłe i zarazem doniosłe, nieraz cudowne; nabierały one szczególnej wiarygodności dzięki temu, że mówiło się o nich w sposób prosty i zwyczajny. Wymieniona forma w tej samej funkcji użyta została przez Słowackiego w jednym z jego najwybitniejszych utworów lirycznych, *Sowiński w okopach Woli*. Parę innych, krótszych wierszy pisanych 8-zgłoskowcem sylabicznym bez odstępstw cechuje również prosty tok wypowiedzi.

8-zgłoskowiec trocheiczny gra w twórczości Słowackiego mniejszą, choć bardziej urozmaiconą rolę. Jest wierszem stylizacji ludowej, z dość wyraźnie zaznaczonym związkiem tej stylizacji z ludową poezją ukraińską (*Dumka ukraińska*); jest formą prostej opowiastki dla dzieci (bajka Grzegorza w *Kordianie*), a także pieśni o kunsztownej budowie stroficznej (pieśń Nieznajomego w *Kordianie*); zostaje również użyty w ostrym polemicznym wystąpieniu (*Odpowiedź na „Psalmy Przyszłości”*). Za każdym razem bywa kształtowany na inny sposób: stroficznie — zwrotkami o prostej lub skomplikowanej konstrukcji; stychicznie — z rymowaniem parzystym i różnorodnym, przy udziale wyłącznie paroksytonicznych klauzul i z regularnym lub nieregularnym przeplotem rymów żeńskich i męskich. Organizację toku wierszowego w obszernej polemice z Krasińskim cechuje nadto znaczna rozbieżność między podziałem wierszowym i składniowym — rzecz zupełnie wyjątkowa w 8-zgłoskowcu trocheicznym, nawet u Słowackiego. Wiersz odznacza się dzięki temu wyrazistymi intonacjami żywej mowy, właśnie tej nie „wiązanej”.

W poezji Słowackiego duże znaczenie mają formy i konstrukcje heterometryczne. Pominiemy tu regularne przeploty różnych rozmiarów ujęte w strofy (choć jest w nich parę układów bardzo interesujących), nie one bowiem o tym znaczeniu decydują. Idzie o wiersze o nieregular-

nym następstwie formatów i o konstrukcje polimetryczne. Konstrukcje tego rodzaju — ze względów oczywistych — występują z reguły w utworach długiego dystansu: w epice i dramacie. U Słowackiego spotykamy je w dwóch powieściach poetyckich (*Żmija* i *Lambro*) i w wielu utworach dramatycznych. W większości takich utworów mamy do czynienia z prostymi zasadami kompozycyjnymi: w jednolity kontekst wierszowy wprowadza się inaczej wierszowane fragmenty, wyodrębniane często nawet za pomocą wewnętrznego tytułu, ich pojawieniu się towarzyszy podana wprost lub łatwa do odgadnięcia motywacja. Tak jest przed Słowackim i w większości jego utworów różnorozmiarowych. Ale w kilku jego dramatach powstałych w późnym okresie twórczości bywa inaczej. Obok powyższego typu wstawek zmiany sposobu wierszowania występują jakby zupełnie przypadkowo, bez dającego się jednoznacznie odczytać uzasadnienia. Może ich funkcją jest samo urozmaicanie toku wierszowego, sama zmienność formy wiersza dialogowego? A może chodzi o nowy sposób ożywiania intonacji, o przełamywanie unifikującego ją wpływu izometryczności? Dodatkową komplikację stanowi przy tym dość częste w takich utworach pojawianie się wiersza nieregularnego, co sprawia, że czasem ulega zatarciu jednoznaczność wersyfikacyjnej struktury. Jak bowiem wiadomo, wiersz nieregularny bywał rozmaicie budowany, przemienność formatów bywała tu rozmaita, czasem bardzo nasilona, a czasem następowała dopiero po dłuższych ciągach jednorozmiarowych.

Obraz wersyfikacji Zaleskiego jest jeszcze inny, o wiele uboższy i mniej skomplikowany, co bynajmniej nie oznacza, że łatwiej na nim wykreślić zasady repartycji form wierszowych. Zaleski nie pisał dramatów, nie uprawiał klasycznych czy romantycznych gatunków epickich. Stosunkowo dużo jednak jego utworów (ok. 20%) wolno o epickość podejrzewać ze względu na to, że w swoim głównym nurcie są narracyjne, opisowe lub poświęcone refleksji filozoficznej rozbudowanej o elementy narracji. W licznych wypadkach jednak trudno je z całkowitą pewnością odróżnić od utworów lirycznych, nie zostały im bowiem przypisane odmienne style poetyckie ani odmienne sposoby wierszowania. Wszechogarniający poezję Zaleskiego żywioł meliczny — wyrażający się w znacznym udziale form sylabotonicznych i w ogromnej przewadze stroficznych konstrukcji (tylko 15% utworów ma układ stychiczny) — nie omija także i utworów o cechach epickich. Wskazane komplikacje są wynikiem faktu, iż twórczość Zaleskiego rządzi się zasadami wypływającymi jednocześnie z dwóch różnych poetyk: literackiej i ludowej; w tej ostatniej wielką rolę gra folklor ukraiński. Sprecyzowanie tych zasad z ukazaniem ich prowenienсji wymagałoby oczywiście osobnej rozprawy. Poprzestaniemy więc na zasygnalizowaniu trudności w kwalifikowaniu typów wypowiedzi w poezji Zaleskiego.

Głównym wierszem tej poezji, formą prawie połowy utworów, jest

8-zgłoskowiec, używany wyłącznie w postaciach określanych jako trochej i — rzadziej — jako wiersz 3-akcentowy. Ani jeden utwór Zaleskiego nie został napisany 8-zgłoskowcem sylabicznym.

Wiersz trocheiczny występuje jako jedyny format utworów, kształtowany stychicznie i wówczas różnorodnie rymowany, oraz w kompozycjach stroficznych, wśród których połowa ma kształt strof 4-wersowych, pozostałe zaś (poza jednym wyjątkiem) są dłuższe: 5-, 6-, 7-, 8-, 10-wersowe, a jedna nawet 17-wersowa. Wśród tych izometrycznych utworów trocheicznych znajduje się dość duża grupa tekstów (ich trzecia część) o cechach epickich; tylko dwa z nich są uformowane stychicznie. Jeden — o odcinkowej budowie i z wplatanymi fragmentami strof 4-wersowych — ma szczególne znaczenie. Jest to *Przygrywka do nowej poezji*, długi utwór poświęcony refleksji historiozoficznej, z partiami pośrednio odnoszącymi się do statusu i powołania poety, do roli poezji. Taki rodzaj tematyki automatycznie niejako podnosił rangę wierszowej formy. Trocheiczny 8-zgłoskowiec — także dzięki innym utworom Zaleskiego — stawał się dla niektórych współczesnych mu poetów i jego następców formą dostatecznie ogólną, daleko wychodzącą poza dotychczasowe główne funkcje: pieśniową i stylizacyjną. Wolno nawet podejrzewać, że w niektórych wypadkach przyznawano mu godność narodowej formy w wersyfikacji polskiej.

8-zgłoskowiec trocheiczny używany bywa przez Zaleskiego dosyć często również w strofach różnorozmiarowych jako jeden z komponentów. Są to kompozycje rozmaite: trocheiczne, wtedy obok 8-zgłoskowca występuje równy mu miarą akcentową 7-zgłoskowiec oksytoniczny lub innomiarowy, ale też trocheiczny, męski 5-zgłoskowiec. W układach metrycznie niejednorodnych 8-zgłoskowcowi trocheicznemu najczęściej towarzyszy 6-zgłoskowiec sylabiczny lub 8-zgłoskowiec 3-akcentowy. W utworach trocheicznych różnoformatowych wyraźnie dominuje już stylizacja pieśniowa lub ludowo-pieśniowa.

Podobny charakter mają i inne wiersze sylabotoniczne; poza trochejem Zaleski stosuje trzy ich odmiany. Najczęściej używany jest amfibrach, kształtowany w trzech formatach metrycznych: 4-stopowym (12-zgłoskowiec 6 + 6), 3-stopowym (9-zgłoskowiec) i 2-stopowym o dwóch postaciach, z zakończeniem paroksytonicznym i oksytonicznym (a więc 6-zgłoskowiec i 5-zgłoskowiec oksytoniczny). Występują one głównie w układach stroficznych, jako strofy równoformatowe (tych jest więcej) i różnoformatowe, wiążące z sobą dwa, rzadziej wszystkie trzy rozmiary. Amfibrachiczny kształt wiersza — coraz inaczej modelowany — pojawia się w kilku utworach narracyjnych. Pozostałe rytmy: jambiczny i anapestyczny, spotyka się wyłącznie w liryce. Jamb jest wcześniej używanym typem toku wierszowego; ma on zwykle postać 4-stopowca (9-zgłoskowiec i 8-zgłoskowiec oksytoniczny, ten ostatni zawsze przy współudziale 9-zgłoskowca paroksytonicznego). Krótkie miary jambiczne poja-

wiają się sporadycznie, są to oksytonem zakończone wersy 3- i 2-stopowe (6- i 4-zgłoskowce). W paru utworach widoczna jest też tendencja do jambizacji członu klauzulowego 9- i 10-zgłoskowców — mają one wówczas postać $5 + 4^m$ i $5 + 5^m$.

Całkiem rzadko spotyka się w wierszach Zaleskiego tok anapestyczny, wyłącznie wtedy 2-stopowy (7-zgłoskowce paroksytoniczne); nie stosuje on znanego z poezji Mickiewicza metru 3-stopowego realizowanego w sylabicznym rozmiarze 10-zgłoskowym ze średniówką po sylabie 4 (tzw. strofa mickiewiczowska).

Sylabotoniczny rytm ogarnia blisko połowę utworów Zaleskiego. Jest to bardzo dużo w porównaniu z kilkuprocentowym udziałem ukształtowań sylabotonicznych w twórczości Mickiewicza i Słowackiego.

Przed charakterystyką wersyfikacji sylabicznej u Zaleskiego — kilka słów o formacie zajmującym miejsce jakby na pograniczu obu systemów, sylabotonizmu i sylabizmu, tj. o 8-zgłoskowcu 3-akcentowym. Nie używali tej formy w postaci izometrycznej ani Mickiewicz, ani Słowacki. U Zaleskiego pojawiła się ona w kilkunastu utworach jako ich wyłączne ukształtowanie. Utwory te są pozbawione cech meliczności, należą w większości wypadków do liryki refleksyjnej i osobistej, często powraca w nich tematyka religijna (np. *Krzyż wytyczny*, *Nasza gromada*, *Eucharystia*).

Głównym reprezentantem sylabizmu w twórczości Zaleskiego jest 11-zgłoskowiec (5 + 6). Zajmuje on drugie miejsce po 8-zgłoskowcu trocheicznym (występuje w ok. 20% utworów). Bywa to przede wszystkim rozmiar wierszy lirycznych — tylko kilka utworów ma cechy poematu epickiego. W obu rodzajach przeważa układ stroficzny, najczęściej są to zwrotki 4- i 6-wersowe (oktawy nie ma), wiersze stychiczne bywają zwykle parzyście rymowane. W utworach lirycznych panuje z reguły tematyka poważna, porusza się w nich zwłaszcza sprawy narodowe i religijne, kilka z nich — to modlitwy. W ogóle nurt religijny jest w poezji Zaleskiego bardzo widoczny; z tego rodzaju treściami (poza konstrukcjami ściśle pieśniowymi) związane zostały głównie dwa formaty wierszowe: wspomniany już 8-zgłoskowiec 3-akcentowy i 11-zgłoskowiec. Do tego kręgu tematycznego należy najobszerniejszy w twórczości Zaleskiego poemat narracyjny *Przenajświętsza Rodzina*, napisany 11-zgłoskowcem.

Kształtowanie tego wiersza we wszystkich utworach Zaleskiego w niczym nie przypomina praktyki poetyckiej Słowackiego. Jest on pod względem składniowym dokładnie wyrównany z tokiem wiersza, nie ma w nim naruszeń metrycznej paroksytonezy, cechuje go wyrazista tendencja do akcentowego zrównywania obu członów metrycznych, przy czym postacie 2-akcentowe w każdym z nich przeważają w sposób rzadko w tym rozmiarze spotykany.

Podobnie klarowny bywa tok wierszowy wszystkich innych utworów Zaleskiego, bez względu na ich metryczny kształt. Jedynie może wer-

syfikacja wspomnianego trocheicznego poematu filozoficznego jest nieco swobodniejsza.

13-zgłoskowiec bywał bardzo rzadko wybierany przez Zaleskiego; z tego punktu widzenia jest w jego poezji formą wręcz marginalną. Warto wszakże zanotować, że został użyty m. in. jako forma poematu opisowego, jako wiersz przekładu Petrarkowskich sonetów i jako najczęstszy rozmiar utworów epigramatycznych.

Repertuar form sylabicznych izometrycznie traktowanych w twórczości Zaleskiego dopełniają jeszcze: 10-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie 5 (liczniejszy od 13-zgłoskowca), używany przeważnie jako wiersz liryczny; 10-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie 4 — na szczególne podkreślenie zasługuje stylistycznie nacechowana jego funkcja epicka. Używany przez Zaleskiego ten 10-zgłoskowiec (4 + 6) ma wyłącznie postać sylabiczną i służy głównie jako forma *Pieśni guślarskich* — przekładów z ludowej epiki serbskiej. Przypuszczać można, że Zaleski nie tylko naśladował tu rytm oryginału (jego 10-zgłoskowiec jest — podobnie jak w serbskich pieśniach — bezrymowy i stychiczny), ale zdawał sobie sprawę ze związku tego rozmiaru z najdawniejszą polską poezją i z jego „ogólnosłowiańskiego" charakteru. Inne wiersze sylabiczne, po które Zaleski sięga już całkiem rzadko, to krótkie rozmiary: 6- i 7-sylabowy.

Zaleski nie posługiwał się wcale wierszem nieregularnym.

Na zakończenie przedstawionego tu w głównych zarysach obrazu funkcjonowania form wierszowych i sposobów ich kształtowania w twórczości trzech poetów okresu romantyzmu zapiszmy kilka uwag ogólnych.

Dokonany przegląd ukazuje, w jak wielkim stopniu obraz wersyfikacji romantycznej jest zróżnicowany wewnętrznie. Nie tworzy właściwie żadnej spójnej całości. W utworach każdego z trzech branych tu pod uwagę poetów inny format wierszowy był preferowany, inne panowały tendencje w sposobach kształtowania toku wierszowego, inny był stosunek do funkcji i zarazem do repartycji form wierszowych.

Przy ujęciu sumarycznym widać wszakże, jak znacznemu rozchwianiu uległ u tych poetów oświeceniowo-klasycystyczny porządek wersyfikacyjny. Sylabiczny system wierszowy zachował co prawda swą użyteczność, wiarygodność i szerokie rozpowszechnienie mimo naporu sylabotonicznej rytmiki (nawet bowiem Zaleski, tak chętnie posługujący się tą rytmiką, dla połowy swoich utworów wybiera wiersz sylabiczny). Jednakże tradycyjnie najważniejszy polski rozmiar sylabiczny, 13-zgłoskowiec, tracił swoją naczelną pozycję; po taką pozycję sięgał 11-zgłoskowiec, a w pewnym stopniu nawet 8-zgłoskowiec trocheiczny (zwłaszcza to ostatnie dla klasycystów równałoby się herezji). Wiersz sylabotoniczny w różnych postaciach wkroczył do dramatu poważnego i stał się jedną z form — choć niezbyt częstą — utworów lirycznych. Zaczęto uży-

wać, prawie nie podejmowanego od paru stuleci, 10-zgłoskowca (4 + 6), i to zarówno w postaci sylabicznej, jak sylabotonicznej. Pojawiły się nowe odmiany wiersza sylabicznego nieregularnego. Tak więc zmieniła się nie tylko hierarchia form wierszowych, ale zmienił się też — do pewnego stopnia — ich system.

Zmienił się też sposób traktowania wierszowych form. Metryczna wyrazistość językowego kształtowania wypowiedzi wierszowanej — tak charakterystyczna dla okresu poprzedniego — praktykowana była w wąskim zakresie. Pod tym względem najwierniejszy tradycji okazał się właśnie Zaleski. Co zaś najważniejsze dla naszej problematyki — zupełnej likwidacji uległ (nawet u Mickiewicza) ów jasno rysujący się w poprzedniej epoce podział funkcji między poszczególnymi rozmiarami wierszowymi oraz między sposobami ich realizacji. Wiąże się to z takimi przede wszystkim cechami romantycznej twórczości poetyckiej, jak dość powszechna liryzacja wypowiedzi, uwzględnianie także nieliterackiej tradycji, m. in. tradycji poezji ludowej, i wreszcie — mieszanie gatunków poetyckich, przynoszące w efekcie nie tylko utwory różnogatunkowe, lecz także zróżnicowania sięgające głębiej, do wewnętrznej struktury pojedynczej wypowiedzi poetyckiej. W owym obrazie, w wielu punktach niejasnym i niejednoznacznym, dają się jednak dostrzec — jak próbowałyśmy tu pokazać — nowe skojarzenia i nacechowania wierszowych form, zarysy nowych ich funkcji znaczeniowych, z których przynajmniej część przetrwać miała przez szereg następnych dziesięcioleci [5].

---

[5] O tym, jak się przedstawiają owe funkcje form wierszowych w drugiej połowie w. XIX, traktuje rozdział poświęcony wierszowi polskiemu, autorstwa L. Pszczołowskiej i D. Urbańskiej, w zbiorze: *Słowiańska metryka porównawcza*. T. 3. Wrocław 1986 (w druku).

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

ZOFIA MITOSEK

PRZERWANA PIEŚŃ

O FUNKCJI PODKREŚLEŃ W POEZJI NORWIDA

„Norwid jest poetą idei" — opinia ta zadecydowała o stosunku badaczy do twórczości pisarza. Chętniej zagłębiano się w jego światopogląd i system wartości aniżeli w poetycki warsztat. W owych „ideowych" zainteresowaniach napotykano zazwyczaj trudność nie do pokonania, jaką jest określenie relacji Norwida do romantyzmu. Zdeklarowany antyromantyk okazywał się utajonym romantykiem; jego sprzeciwy traktowano jako wyraz osobowości, a nie wizji świata. Tymczasem przynajmniej na jednym polu był on najzupełniej świadomym odstępcą od romantyzmu. Jest to jego indywidualna poetyka. Nie ideologia, ale innowacje artystyczne zadecydowały o dystansie Norwida wobec epoki, z której wyrósł i do której skłonna go zaliczać historia literatury. One to wpłynęły na niechętną lekturę pism poety, tekstów, które męczyły czytelników przyzwyczajonych do romantycznej „pieśni". Norwid pieśń przerwał i na jej miejsce wprowadził poetycki dyskurs o świecie, wartościach i ideałach, dyskurs moderujący rozbudowaną w XIX w. funkcję emotywną, odwołujący się do świadomości adresata, jego aktywnej postawy i wiedzy.

Ten typ poetyckiej mowy wymagał nowej formy, przy czym chodziło nie tylko o zabiegi techniczne, ale o nową koncepcję artystycznego słowa, pojęcie poety i czytelnika. Te właśnie pierwiastki Norwidowego pisarstwa sprawiły, że zapoznanemu w XIX w. artyście udało się to, co nie udało się epigonom romantyzmu: przetrwać w świadomości literackiej do dzisiaj, a nawet — co można uznać za pewną przesadę — zająć w naszych upodobaniach miejsce romantycznych wieszczów. Być może dlatego, że Norwid wieszczem nie chciał być i nie był.

1. Za parabolę sytuacji Norwida we współczesnym mu świecie może służyć wiersz z 1861 r. zatytułowany *Czemu nie w chórze?*

1

Śpiewają wciąż wybrani,
U żłobu, gdzie jest B ó g;
Lecz milczą zadyszani,
Wbiegając w próg...

2

A cóż dopiero? owi,
Co ledwo wbiegli w wieś,
Gdzie jeszcze ucho łowi —
N i e w i n n i ą t r z e ź!...

3

Śpiewajcież, o! wybrani,
U żłobu, gdzie jest Bóg;
Mnie jeszcze ucho rani
Pogoni róg...

4

Śpiewajcież, w chór zebrani — —
Ja? — zmięszać mógłbym śpiew
Tryumfującej litanii:
Jam widział k r e w! ... [PW 2, 45] [1]

Fabuła ewangeliczna z pastoralnym motywem w centrum zakłócona jest ostrym zgrzytem. Narodzinom Chrystusa towarzyszy rzeź niewiniątek. Ten, kto był jej świadkiem, nie może śpiewać radosnej kantyczki, odmawia udziału w pieśni. Jest coś tajemniczego w takim przywołaniu *Ewangelii*: znając przekonania religijne Norwida nie sposób posądzać go o bluźnierstwo. A jednak postawa podmiotu wypowiadającego nię wymaga komentarzy: jest to niezgoda wypływająca z widzenia i wiedzenia, jest to dysonans w pieśni wybranych.

Jest to dysonans w rytmie. Wiersz poddany jest tokowi jambicznemu, strofy określa układ sylabiczny 7 + 6 + 7 + 4. Czujemy takt traumatycznej pieśni, odgłos chóru opanowanego przez inercję melodii. Przeciwstawiony chórowi (wybranych!) obserwator śpiew mąci. W trzecim wersie czwartej zwrotki następuje zakłócenie jambu i miary sylabicznej. O jedną zgłoskę za dużo, o dwa akcenty inaczej. Jeżeli wyrażenie „tryumfującej litanii" przeczytamy zgodnie z wymogami jambu, nastąpi transakcentacja, która jest zawsze gwałtem na języku. Jeżeli uszanujemy język (jego reguły akcentowe) — pogwałcona zostanie pieśń.

W wierszu *Czemu nie w chórze?* mamy do czynienia z zadziwiającą jednością treści i formy. Myśl jest adekwatna do brzmienia, brzmienie potwierdza myśl. Zabieg wersyfikacyjny Norwida znosi arbitralność języka: w tej szczególnej mowie, jaką jest rytm sylabotoniczny, element znaczący motywuje znaczenie, a znaczenie określa element znaczący. W istocie nie chodzi o zgodność, ale o odmowę. Poeta nie śpiewa podwójnie: nie łączy się z chórem uczuciowo, przeszkadza mu. Nie jest śpiewakiem ani wybranym. Jest sobą.

---

[1] W ten sposób odsyłam do: C. N o r w i d, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. G o m u l i c k i. T. 1—11. Warszawa 1971—1976. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następne — stronice.

Co oznaczało owo „bycie sobą" w sytuacji Norwida? Aby to zrozumieć, należy jeszcze dokładniej przyjrzeć się wierszowi. Zawiera on cechy graficzne rzadko spotykane w dotychczasowej polskiej poezji [2]. Trzy wyrażenia są podkreślone: w pierwszej strofie „B ó g", w drugiej — „n i e w i n n i ą t r z e ź", w czwartej — „k r e w". Wyróżnione słowa wprowadzają do linearnego porządku wypowiedzi inny porządek, z pierwszym związany tylko pośrednio. Na indywidualne wydarzenie (śpiew pochwalny) nakłada się system myślowy, określony przez pojęcia Boga, krwi, niezasłużonej kary. To porządek Teodycei. Odmowa uczestnictwa w zdarzeniu fabularnym wchodzi w konflikt z nadrzędnym układem, który owo wydarzenie motywuje. Wiersz staje się dyskusją filozoficzną, grafia nadaje wypowiedzi poety walor rozprawy o sensie świata.

Jak wygląda sytuacja odbiorcy utworu? Może on „śpiewać" razem z chórem, tzn. deklamować wiersz transakcentując słowa. Albo nie śpiewać — łamać jamb razem z tym, który w wierszu mówi. Ale forma graficzna nakazuje jeszcze inne zachowanie: oznacza ona wzmocnienie semantyczne i intonacyjne. Odbiorca powinien już wcześniej przełamać impuls rytmiczny i już wcześniej partycypować z podmiotem wypowiadającym w „widzeniu". Podkreślenie jest mechanizmem tekstowym, który przeciwstawia się zmysłowi słuchu i uprzywilejowuje zmysł wzroku. Ten, kto widzi (słowa), staje się tym, który wie (o zbrodni). Nie słucha pieśni i jej nie śpiewa. Myśli.

Kunszt poetycki Norwida przekracza wszelkie oczekiwania. Jedność treści i formy, widoczna w budowie wersyfikacyjnej, jest potwierdzona przez sposób dokonania zapisu. Dwie odmienne sytuacje: fabularna i lekturowa, łączą się w pracy wzroku, wyprzedzającej pracę myśli. Zarazem obydwie deprecjonują pracę głosu i słuchu jako typ aktywności wyłączającej tąż myśl.

Wiersz *Czemu nie w chórze?* interpretowano jako wyraz konkretnych poglądów politycznych Norwida. Rzeź niewiniątek byłaby symbolem krwawych ofiar walki narodowej, chór wybranych — masą ludzką w sposób nieprzemyślany poddającą się demagogii przywódców, odmawiający śpiewu — krytycznym obserwatorem, tym, który powstanie wyobraża sobie jako jedność myśli i czynu.

---

[2] Odniesieniem może być poezja Mickiewicza: w jego wierszach spotkaliśmy kilkanaście pojedynczych podkreśleń, m.in. w *Pieśni* (1819), w balladzie *To lubię*, w *Czynie* (1824), w tłumaczeniu z Byrona (*Ciemność*, 1827), w wierszu *Na Alpach w Splügen* (1829), w *Reducie Ordona* (1832). Na ogół wyrażenia podkreślone stanowią cytaty cudzej mowy („T o l u b i ę — rzekłem — t o l u b i ę") lub też zwroty nacechowane ideologicznie („Wyjdzie z zamętu ś w i a t D u c h a" — w *Odzie do młodości*, zwrot wyróżniony w rękopisie, a pisany zwykłym drukiem przez wydawców). Zob. *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*. Cz. 1: *1819—1829*. Opracował Cz. Z g o r z e l s k i. Wrocław 1973.

Abstrahujmy od tych doraźnych interpretacji. Odmowa, zaznaczona na wszystkich poziomach wiersza (wersyfikacyjnym, graficznym, semantycznym), ma walor bardziej ogólny. Jest to rozprawa z romantyczną pieśnią, jest to polemika z popularnymi naówczas koncepcjami poezji, jest to propozycja poezji nowej i nowego myślenia — tak o poezji, jak i o świecie. Gest odmowy, wyrażony w najrozmaitszych postaciach — od wypowiedzi osobistych aż do rewolucji artystycznej, którą był wiersz wolny — chcemy przebadać na przykładzie zabiegu pozornie tak mało znaczącego, jakim są operacje graficzne Norwida, a w szczególności podkreślenia, w druku wyróżnione spacją.

2. Mimo znakomitego zastosowania sylabotonizmu w wierszu *Czemu nie w chórze?* i w innych równie mistrzowskich utworach Norwid niezbyt cenił poezję stylizowaną na pieśń; zdarzało się, że pisał o tego rodzaju twórczości wręcz z pogardą, jak w liście do Władysława Bentkowskiego z listopada 1867:

> Ani Polacy, ani język polski nie mają pojęcia o istnej liryce — to, co Polacy nazywają liryką, jest zawsze mazurkiem i tętnem pańszczyźnianych cepów na klepisku — to zawsze młockarnia i pańszczyzna — kroku w niczym nie zrobili naprzód — oni by radzi lirykę Ezechiela na nutę *Trzeciego maja* mazurkiem podrygać w butach palonych — ram tam tam! ram tam tam! [PW 9, 331]

Na przekór tradycji Norwid podkreślał:

> Ale my, inne o słowie mając przekonanie, i że co innego pieśń śpiewać, a co innego SŁOWO śpiewać, my dajemy folgę piórom naszym... [*Pół listu*, PW 6, 380]

Owo przeciwstawienie pieśni i słowa określa wiersz *Czemu nie w chórze?* Jamb użyty jest w funkcji parodystycznej, stanowi cytat struktury (poezji „kantyczkowo-mazurkowej"). Inercji rytmu, który zmusza do śpiewania, przeciwstawia poeta widzenie, myślenie i pisanie. Poezję opartą na głosie i słuchu konfrontuje z poezją opartą na wzroku: jej wyrazem jest litera, u Norwida wzmocniona przez szczególną typografię.

Możliwości tkwiące w zapisie wiązał Norwid nie tylko z podkreśleniami. Używał często majuskuły w wyrażeniach mających charakter nazw pospolitych („SŁOWO", „Chrzest", „Cnota"). W sposób niekonwencjonalny stosował znaki przestankowe. Nie chodzi o słynne kreski łączące nazwy z atrybutami („wygłos-pierwszy", „z dymisją-czynowniki") czy też dzielące słowo w zamiarze odkrycia zatartych etymologii („prze-konaj", „z-niesieniem"), ale przede wszystkim o przerywanie toku zdania przez wielokropki, wykrzykniki i znaki zapytania. Z punktu widzenia komunikacji stanowiło to nadużycie norm składniowo-intonacyjnych: na porządek frazy nakładała się nowa, indywidualna dykcja. Segmentacja tego typu doprowadziła do powstania wiersza wolnego w postaci, jaką tworzy współczesny system emocyjny. Oto fragment wiersza *Sfinks*:

— „Człowiek?... — jest to kapłan bezwiedny
I niedojrzały...” —
Odpowiedziałem mu.

*

Alić — o! dziwy...
Sfinks się cofnął grzbietem do skały:
— Przemknąłem żywy! [PW 2, 33]

Jak widać, wszystkie chwyty graficzne stosowane są naraz w jednym i tym samym wierszu, nawet jeśli jest to wiersz wolny, a więc taki, w którym interpunkcję mógłby zastąpić podział na wersy, a podkreślenia — stawianie danego słowa w oddzielnej linijce. U Norwida wszystko się miesza i daremnie szukać by tu konsekwencji.

Pozostawmy na boku wszystkie inne, poza podkreśleniami, „pudła rezonansowe” [3]. Chodzi o umotywowanie tego najczęstszego u Norwida chwytu graficznego, któremu w druku odpowiada rozstrzelone pismo — spacja. Chwyt ów występuje nie tylko w poezji; mamy z nim do czynienia w listach, wypowiedziach publicystycznych, dramatach, prozie. Jest tak nagminny, że niemal przestaje znaczyć: dowodzi tego pośrednio fakt, że „norwidologia” nie zajęła się nim bliżej. Widziano tu manierę poety, który w ten sposób pragnął wyróżnić pewne wyrażenia. Maniery nie są jednak niewinne. Nawet jeśli badacze je lekceważą, o czymś informują.

---

[3] Jest to określenie T. Makowieckiego, pochodzące z artykułu *„Promethidion”* (w: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949). Na temat spacji Makowiecki pisze (s. 14): „Mają one charakter rezonansu: zadaniem ich jest sprawić, aby pewne słowa w czytaniu głośnym brzmiały mocniej i wyraźniej, a w czytaniu cichym, aby leżał na nich akcent wyróżniający je z toku zdań. Nie należąc do integralnie literackich, ale do zewnętrznych, półtechnicznych składników utworu — tworzą one przeważnie razem ze ściśle literackimi elementami zespół motywów rezonansu, którym otacza Norwid swoje dzieła”. — Podkreślenia są najwcześniejszym chronologicznie chwytem graficznym Norwida. Pojawiają się już w *Pożegnaniu* (1842); tam też po raz pierwszy poeta użył dużej litery w nazwie pospolitej („Szalej”). Z czasem daje się dostrzec występowanie kresek łączących nazwy z atrybutami („wygłos-pierwszy”); w rękopisie nie są to łączniki, ale znaki równania. Te dwa zabiegi, pomnożone o eksperymenty interpunkcyjne, nasilają się w fazie *Vade-mecum*, tzn. w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. Podkreślenia znajdują się we wszystkich zachowanych manuskryptach, natomiast w publikacjach zdarzają się niewierności i pominięcia, które tak bardzo irytowały Norwida. Poza wspomnianą już zamianą znaku równania na łącznik wydawcy zmieniają także przecinki na myślniki: „Ziemia, jest krągła, jest kulista” z rękopisu — w druku ma postać: „Ziemia — jest krągła — jest kulista”. Analiza rękopisu *Vade-mecum* (Bibl. Narodowa, dział rękopisów) pozwala stwierdzić, jak wielką wagę nadawał Norwid podkreśleniom; obok linii prostych zdarzają się linie wężykowate i podwójne. Wydawcy nie zawsze umieli sobie poradzić z tą graficzną nadbudową — typowa dla druku spacja wydaje się środkiem zbyt ubogim do wyrażenia gry semantycznej toczącej się w momencie pisania tekstu. Charakterystyczne, że pierwsze wydanie *Poezji* w oficynie Brockhausa w Lipsku jest wierniejsze od późniejszych.

Przeanalizujmy sytuacje i miejsca, w których Norwid posługuje się podkreśleniami.

2.1. Rozstrzelonym drukiem podkreślane są słowa centralne dla wizji świata poety, słowa, o których sens walczy. Tak było w wierszu *Czemu nie w chórze*? Także tezy moralne, niekwestionowalne dla autora prawdy, definicje, których przykładem może być *Sfinks*.

2.2. Spacją wyróżnione bywają oceny Norwida: epitety, pochwały, przekleństwa, obelgi, jak np. w wierszu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*...:

I nic — nie wziąłem od nich w serca wnętrze,
Stawszy się ku nim, jak one, bezwładny,
Tak samo grzeczny i zarówno ż a d n y,
Że aż mi coraz szczęście niepojętsze!
— Czemu? dlaczego? w przesytu-Niedzielę
Przyszedłem witać i żegnać tak wiele?...
Nic nie uniósłszy na sercu prócz szaty —
Pytać was — nie chcę i nie raczę: k a t y!... [PW 2, 16]

2.3. Podkreślano niekiedy nazwy własne, istotne dla semantyki wiersza, takie jak Babilon, Jeruzalem, Arno, Michelet, Sosnowscy, Don Kichot.

2.4. Wszystko to można by potraktować jako bezpośrednie wypowiedzi podmiotu lirycznego. Nie one są jednak najczęściej podkreślane. Rozstrzelony druk występuje w przytoczeniach wypowiedzi osób trzecich i instancji abstrakcyjnych, takich jak głos opinii publicznej, poezji romantycznej, werdykty krytyki, oceny salonów. Przytoczenia te są wprowadzane w mowie niezależnej:

Ty powiadasz: „Ś p i e w a m m i ł o s n y r y m..."
Myślisz? że mnie oszukasz:
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym —
Jesteś poezji drukarz! [PW 2, 24]

A oto cudzy głos wprowadzony w mowie zależnej:

Ludzie, choć kształtem r a s napiętnowani,
Z wykrzywianymi r ó ż n ą m o w ą wargi,
Głoszą: że oto ź l i już i w y b r a n i,
Że już h o s a n n a tylko, albo skargi... [PW 2, 19]

2.5. Ten mechaniczny podział nie może sobie poradzić z pewnymi użyciami spacji:

Z intencji rodzi się wszelki uczynek —
Ty! — będąc c z y n u - c z ł o w i e k i e m —
Gardzisz intencją? — uwielb pojedynek
I głoś: żeś na równi z wiekiem! [PW 2, 69]

Określenie „czynu-człowiekiem" wypowiada podmiot wiersza, wypowiada je jednak z intencją negującą. Jest to rodzaj kryptocytatu, aluzja ironiczna do romantycznego hasła czynu. Podobnie wygląda to w wier-

szu *Nerwy*, gdzie cudza mowa wprowadzona jest jako przytoczenie niezależne i jako wtopiony w narrację autorską głos opinii publicznej:

> ...Zwierciadło pęknie,
> Kandelabry się skrzywią na realizm,
> I wymalowane papugi
> Na plafonie — jak długi —
> Z dzioba w dziób zawołają: „Socjalizm!" [PW 2, 136]

Takich podkreśleń jest najwięcej: ironię można pomylić z przekonaniami poety, w powierzchownej lekturze czytelnik skłonny jest wziąć głos kogoś innego, cytowany w sposób pośredni, za głos Norwida. Zwłaszcza gdy ten cudzy głos jest również graficznie wyróżniony. Naśladowanie cudzej mowy odbiera się jako wyraz poglądów poety, wiersz — zapisany dialog wielu głosów — jako odpowiednik autorskiego monologu. Przykładem takiej wieloznaczności jest zakończenie wiersza *Przeszłość*:

> Przeszłość — jest to dziś, tylko cokolwiek dalej:
> Za kołami to wieś,
> Nie jakieś tam coś, gdzieś,
> Gdzie nigdy ludzie nie bywali!... [PW 2, 18]

W tej samej strofie wyróżniona drukiem autorska definicja miesza się z również podkreślonymi mniemaniami ogółu.

Te pobieżne obserwacje nie prowadzą do żadnych wniosków. I znów trudno byłoby odnaleźć jakąś konsekwencję w posługiwaniu się takim, właściwie niejęzykowym (tzn. nie należącym do systemu języka) środkiem, jakim jest druk. Typografia gra nie tyle na możliwościach mowy (nawet jeżeli pojmujemy je szeroko, jako np. reguły przytoczeń), co na przestrzeni tekstu.

3. Niezależnie od bardziej szczegółowych uzasadnień jedno przekonanie wydaje się pewne. Jest to przekonanie, że w czasach Norwida odbiór poezji zapośredniczony jest przez pismo. Romantyczny model komunikacji: wieszcz—słuchacz, zastąpiony jest innym: pisarz—czytelnik. Wieszcz „śpiewał pieśń", słuchaczowi pozostawało poddanie się jego głosowi. Autor pisze wiersz, odbiorca wiersz czyta. W komunikacji za pomocą pisma porozumienie dokonuje się na płaszczyźnie: litera (kształt graficzny) — jej wzrokowa percepcja — świadomość czytelnika. Tu rodzą się czy odradzają sensy, które w sposób materialny utrwalił autor, tu ożywia się duch zawarty w literze. Odżywa jako konsekwencja jej materialnego porządku. Pisał o tym Norwid w liście do Deotymy z 1856 roku:

> Ale — od czasu kiedy nie bierze się sztuki i wiedzy przez inicjację z ręki do ręki w cieple życia — tylko na targu publicznym przez druk bezpośrednio, każdy może sobie wybierać ton tak szeroki, jak zechce — aż do tej chwili, o której Dante mówi: „*Nel mezzo del cammin...*" [4].

[4] „*Nel mezzo del cammin*" — „w połowie drogi [naszego życia]" (Dante, *Boska Komedia*. Cz. 1: *Piekło*); u Norwida: 'w południe'.

> Wtedy — w p o ł u d n i e o w e, przychodzi oddać w ów ton tak wzięty tyleż i uczucia swojego, aby wypełnić go życiem — i to jest one piekło ogniowe, bo a b y w y r o b i ć t y l e u c z u c i a ż y w e g o, j a k s z e r o k i b y ł t o n, i l e ż to b o l e ć t r z e b a... [PW 8, 271]

Pisał tak Norwid po lekturze „pięknych poezji poetessy młodej", z własnego przeżycia cudzego tekstu tworząc model każdej lektury. „Ciepło życia", „inicjacja z ręki do ręki", „ton wypełniony uczuciem" — wszystkie te określenia odsyłają do Mickiewiczowskiego modelu komunikacji jako komunii dusz. Model ten został zarysowany w Collège de France [5] i wydawać by się mogło, że eksperymenty graficzne Norwida stanowią jego idealne spełnienie. Można bý je traktować jako próbę przekładu tonu na literę, jako realizację żywej mowy w dyskursie pisanym. Słowa podkreślone to nic innego jak autorskie intencje; wykrzykniki, znaki zapytania, wielokropki i myślniki — to pauzy, momenty zaczerpnięcia tchu, chwile zastanowienia. Podział na wersy odtwarzałby urywany, pełen wewnętrznych wahań proces mówienia, sposób formułowania myśli, która nie jest jeszcze jasna dla mówiącego. Organizacja typograficzna stanowiłaby w takim ujęciu instrukcję dla czytelnika, rodzaj didaskaliów, ułatwienie — a może nakaz — realizacji takiego tonu, jaki przysługiwał poecie w chwili natchnienia.

Tekst poetycki byłby podporządkowany prawom ekspresji oralnej. Spację można by interpretować jako indeks — wskaźnik osobowości poety nałożony na znaki języka naturalnego. Zapis graficzny naśladowałby w ten sposób wypowiedź w trakcie jej wypowiadania. Zjawisko takie nosi nazwę mimetyzmu językowego [6]. Pismo miałoby tu spełniać funkcję reprezentacji, tyle że przedmiotem jej byłaby nie obiektywna rzeczywistość, ale akty mowy.

Jest to interpretacja bliska ujęciom historycznoliterackim. Spacja pozwalałaby na odtworzenie autorskiego systemu wartości. Druk stanowiłby konieczność w momencie, kiedy deklamacja była niemożliwa. A jak wyglądała sama deklamacja? Oto opinia jednego ze słuchaczy *Rzeczy o wolności słowa*, wygłoszonej przez Norwida na publicznej prelekcji w Paryżu w 1869 roku:

---

[5] Zob. A. M i c k i e w i c z, *Literatura słowiańska.* W: *Dzieła.* Wyd. Narodowe. T. 11. Warszawa 1955, s. 380—381: „Słowo należycie stworzone jest i będzie zawsze powszechne. Kiedy rozbrzmiewa, to nie usta mówią do uszu, to duch mówi do ducha, a duch słuchającego nadaje przyjmowanemu pojęciu formę, jaką zwykł przyoblekać swoje własne myśli". Modelem romantycznej sytuacji komunikacyjnej byłyby *Pieśń* i *Powieść Wajdeloty* z *Konrada Wallenroda.* Należy zaznaczyć, że Norwid nigdy nie polemizował z Mickiewiczowską teorią poezji i literatury, co więcej, wieszcza darzył najwyższym szacunkiem. Obiektem jego ataków byli epigoni romantyzmu, przede wszystkim Lenartowicz.

[6] Zob. M. G ł o w i ń s k i, *Mimesis językowa w komunikacji literackiej.* „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 4. — J. L a l e w i c z, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej.* W zbiorze: *Tekst i fabuła.* Wrocław 1979.

Posądzisz, że to wieszcz, co daleko przeszedł Mickiewicza i nam, jak Homer przyświeca w XIX wieku. Stukanie o stół kułakami, przesadna gestykulacja, która nawet dochodzi do tego, że autor czytając wiersz, pokazuje, jak piłować, kuć lub ćwiek wyciągać, zagłuszające głośne wygłaszanie wiersza — zrobiono dowodem najwznioślejszego natchnienia [7].

Ta złośliwa relacja pojawiła się obok entuzjastycznych opinii sympatyków Norwida: Zofii Węgierskiej i Agatona Gillera. Z pewnością nie była obiektywna; przywołujemy ją w tym miejscu tylko dlatego, że Wernicki zwrócił uwagę na pewne cechy Norwidowskiej poezji, nietożsame z natchnioną mową. Poeta recytował swój utwór — zatem odtwarzał już zapisany tekst. Nie była to improwizacja, ale udawanie improwizacji, niejako reprodukcja tonu, który sam w sobie powinien być — wedle romantycznych teorii — spontaniczny i niepowtarzalny (sam Norwid powiedział, że nie ma dwóch słów wygłaszanych jednako). Reprodukcja niezbyt łatwa do zrozumienia: widocznie tekst posiadał właściwości trudne do przełożenia na żywą mowę. Być może poeta, transformując ten tekst w wypowiedź ustną, mylił się co do charakteru swojej twórczości, a przekonanie, że poezja powinna naśladować natchnioną mowę, było iluzją pozostałą po romantykach.

Wątpliwości powyższe potwierdza uważna analiza podkreśleń. Tonowi pojmowanemu jako autorska ekspresja odpowiadałyby tylko definicje i oceny. Jak rozumieć występowanie spacji w przytoczeniach, w stwierdzeniach bezosobowych, w nazwach pospolitych, takich jak „prawda", „marność", „uczynek", „krytyka", „gest", „mydło"... Jak zinterpretować mowę pozornie zależną, której świetnym przykładem są fragmenty *Przeszłości*? Jak pogodzić liryczne wyznanie z ironią?

Nawet jeżeli przyjmiemy, że wyróżnione zwroty dadzą się odtworzyć w mówieniu za pomocą specjalnej intonacji, to istnieją jeszcze inne ważne cechy Norwidowskiej typografii, całkowicie nieprzekładalne na ekspresję oralną. Jak odtworzyć w deklamacji duże litery stosowane w nazwach pospolitych (np. „Szalej", „Postęp", „Mąż", „Filozofia") czy też kreski-łączniki w wyrażeniach typu „Jabłoń-Cnót", „z potem-CZOŁA", „nie-cny"? [8]

---

[7] A. Wernicki, cyt. z: C. Norwid, *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. Gomulicki. T. 2, część: *Głosy o poematach*. Warszawa 1968, s. 355. Opinia ta nie znalazła się w *Pismach wszystkich* Norwida.

[8] Dobrym przykładem „niemimetycznej" funkcji podkreśleń jest ich użycie w wierszu *Purytanizm*. Chodzi o grę słowną związaną z wyrazem „mydło". Gdy słowo to oznacza materialny przedmiot, pisane jest bez wyróżnień. Ale Norwid nadaje mu konotację niezwykłą, związaną z fałszywą czystością: purytanizmem (od łac. „*purus*" — 'czyszczący'). Mydło staje się symbolem, tyle że negatywnym:

> Na purytanizm, jak na rzecz obrzydłą,
> Czemu? się gniewam (pytasz). *Primo*: wcale
> Że się nie gniewam na najczystsze mydło,
> Którego pianę, to jest: wartość, chwalę —
> [. . . . .]

4. Jakie zatem znaczenie miałaby typografia Norwida? Czy byłaby ona próbą romantycznej rewindykacji „mowy aktywnej", czy też dobrowolną zgodą na „mowę druku"?

Jest to pytanie bardziej ogólne: czy mowa w sposób nieuchronny wyprzedza pismo, czy komunikacja grafemiczna stanowi tylko ślad albo — jak mówił Hegel — znak znaku, relikt komunikacji ustnej? Czy zatem formy poetyckie mamy zawsze traktować jako po-głos, a dźwięk musi się jawić jako konieczny pośrednik pojęcia?

Pytania te kierujemy do teorii literatury. Przecież to ona uznała porozumienie ustne za wzór wszelkiej komunikacji literackiej. Poeta (podmiot liryczny, „śpiewak") wyraża w wierszu swoje odczucia, odbiorca (adresat, słuchacz) poddaje się ciepłu wygłoszonego wiersza, w komunii dusz łącząc się z tym, który mówi. Zapis tekstu byłby niczym innym aniżeli utrwaleniem ulotnych wartości zawartych w mowie („pieśni") poety. Podobnie powieść nie byłaby niczym więcej jak utrwaleniem aktu opowiadania, wygłaszanego przez narratora do wrażliwych przyjaciół[9].

Nie negując walorów dydaktycznych takiej teorii komunikacji literackiej trzeba zdać sobie sprawę z tego, że wywodzi się ona z romantycznej ideologii poezji, co w sposób oczywisty ogranicza pole jej zastosowań. Można łatwo wskazać przykłady takiej produkcji artystycznej, która w żaden sposób nie da się wyjaśnić za pomocą pojęć czerpanych z koncepcji porozumienia ustnego. To powieść autotematyczna[10]. To poezja widzenia, oparta na szczególnej typografii.

Ergo: uważam za istne prawidło
(W którego kole się zaklętym kręcę),
Że marmur — marmur, zaś mydło jest mydło,
Że — robić z mydła, to — umywać ręce! [PW 2, 67—68]

Wprawdzie pośpieszny czytelnik skłonny byłby całą maksymę podkreśloną uznać za wyraz tonu, ale możliwości tej przeczy dalszy ciąg utworu, gdzie mydło znów ocenione jest pozytywnie, tak że do końca nie wiemy, gdzie w tym ironicznym wierszu artykułuje się liryczne „ja" poety. Na temat rozbieżności między ideałem mowy poetyckiej naśladującej żywy proces mówienia a praktyką poetycką Norwida pisze interesująco Z. Łapiński w książce *Norwid* (Kraków 1971, s. 43, 162—165).

[9] Zob. J. Kleiner, *Rola podmiotu lirycznego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej.* W: *Studia z zakresu teorii literatury.* Lublin 1956. Badacza nie interesuje wyznanie liryczne czy osobowość poety, ale typ komunikacji zachodzącej w tekstach poetyckich.

[10] Uproszczenia teorii komunikacji literackiej opartej na modelu porozumienia ustnego (głos—ucho) dostrzegła E. Szary-Matywiecka w pracy *Książka — powieść — autotematyzm* (Wrocław 1979). Powieść autotematyczna — tekst o pisaniu tekstu — obnaża fikcję komunikacji oralnej w literaturze. Szary-Matywiecka pisze o dwóch typach tekstów powieściowych: „a) powieści doręczanych czytelnikom pismem/drukiem, ale imitujących doręczenie ustne, oraz b) powieści doręczanych czytelnikowi pismem/drukiem, ale nie imitujących doręczenia ustnego" (s. 62). Podział ten odpowiadałby naszemu podziałowi na „poezję głosu" i „poezję pisma". H. Dziechcińska w książce *Literatura i zabawa* (Warszawa 1981) pisze o sy-

O powstaniu poezji zadecydował bezpośredni kontakt poety i słuchacza. Jej ojcem był rapsod. Oddziaływanie wiersza opierało się na głosie i słuchu; legenda mówi, że Homer był ślepy. Ze słuchem wiązała się szczególna organizacja wypowiedzi, jej podział na odcinki dźwiękowo ekwiwalentne. Rym, instrumentacja, wersy, refren, strofy — wszystkie te elementy pełniły rolę fraz muzycznych. W momencie zaniku melodii zaczęto szukać w systemie języka takich możliwości, które pozwalałyby w mowie imitować śpiew. Był to iloczas i akcent. Efekt tego rodzaju poszukiwań stanowi wiersz sylabotoniczny, znany już w starożytności.

Obok takiej ,,muzycznej" poezji pojawia się inna, oparta na wzorach komunikacji ustnej: potocznej i użytkowej. Były to utwory retoryczne, satyry, bajki. Z czasem — tzw. liryka czysta, odtwarzająca monolog podmiotu, oraz wiersze naśladujące dialogi. Podział powyższy nie jest rozłączny, bo przecież w poezji imitującej żywą mowę często występowały cechy rytmiczne pieśni, a wiersze odwołujące się do organizacji muzycznej też były gatunkowo zróżnicowane.

Ale tym dwóm typom ,,poezji głosu" trzeba przeciwstawić poezję funkcjonującą tylko i wyłącznie w piśmie. W twórczości dawniejszej odpowiadałyby jej takie eksperymenty, jak *carmina figurata*, anagramy, paragramy, akrostychy, palindromy, jednym słowem formy określane mianem ,,*poesis artificiosa*". W poezji nowszej — wiersz wolny, gry poetyckie oparte na przestrzeni (*Księga* Mallarmégo), *Kaligramy* Apollinaire'a, eksperymenty ortograficzne futurystów (*Nuż w bżuchu*), dzisiejsza poezja konkretna. O ile w ,,poezji głosu" modelem naśladowanym przez pismo byłaby żywa wypowiedź, o tyle w tej drugiej poezji pismo stanowiłoby element konkurencyjny wobec aktów mowy, wskaźnik autonomii literatury, która posiada inny aniżeli potoczna praktyka językowa status egzystencjalny [11].

5. ,,Poezji pisma" odpowiada określona semiologia. Znak graficzny czy też sekwencja znaków, jaką jest tekst (jedną z właściwości tekstu stanowi utrwalenie), operuje cechami przestrzennymi. Uporządkowanie linearne jest tylko jedną z tych cech, właściwością wynikającą z temporalne-

---

tuacjach komunikacyjnych w literaturze staropolskiej wyróżniając tam istnienie „poezji dla ucha" oraz ,,poezji dla oka". Przewaga form oralno-audytywnych w czasach, kiedy druk i czytanie nie miały charakteru powszechnego, rzutowała później, już w momencie zaniku tych form, na teorię literatury.

[11] Zob. Ph. Sollers, *La Science de Lautréamont*. W: *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris 1971, s. 149. Sollers wprowadza opozycję „*écrivain—scripteur*", podkreślając w tej drugiej kategorii konotację związaną z materialnym aktem pisania, z aktem graficznym, a nie z żywą mową. W pracy o Mallarmém Sollers podkreśla, że pisma nie można traktować jako prostej reprezentacji dźwięku, że ma ono właściwości, które odróżniają komunikację grafemiczną od każdej innej formy porozumienia. O roli przestrzeni w pisarstwie Mallarmégo mówi J. Derrida w pracy *La Double séance* (w: *La Dissémination*. Paris 1972).

go charakteru znaków mowy. Charakter ten dość długo decydował o lekturze tekstu, ,,zasłaniając" niejako inne jego cechy, takie jak miejsce znaku na stronicy, rodzaj czcionki, typ druku, wielkość marginesu, długość wersu, kontrast między czernią a bielą. W ,,poezji pisma" ograniczenia czasowe i organizacja fonetyczna przestają odgrywać najważniejszą rolę. Znaczy tu ,,rym wewnętrzny", pojmowany jako porządek myśli [12].

W tekście takim sens kształtuje się na skrzyżowaniu trzech wymiarów. W układzie poziomym wynika on z linearnego przepływu słów, związanego z rozwojem tematu, wyznania lirycznego, pozycji światopoglądowej. W wymiarze pionowym, który w wierszach z utrudnioną typografią szczególnie narzuca się oczom czytającego, powstaje jako nadwyżka wynikająca z gry wyróżnionych słów między sobą, z gry tychże słów z wyrażeniami nienacechowanymi i wreszcie z relacji owych podkreślonych słów do całości pozatekstowych, którymi są systemy wartości (autora i innych), teksty, do których dany utwór odwołuje się aluzyjnie, kalki wypowiedzi nacechowanych środowiskowo, w końcu cały świat tradycji kulturalnej. W ten sposób wypowiedź poetycka zyskuje trzeci wymiar — głębię, tło symboliczne i intertekstualne.

Nie trzeba zapominać, że w poezji opartej na regularnym metrze wymiar pionowy, w którym znaczą podkreślenia, jest też wymiarem ekwiwalencji brzmieniowych i rytmicznych (tak wygląda to w wielu wierszach Norwida). Z pewnością słowo wyróżnione znaczy inaczej w środku wersu, a inaczej w klauzuli. Jest to sprawa szczegółowych badań; niewykluczone, że w pewnych wypadkach metr i typografia pozostają w sprzeczności. Pismo ostatecznie decydowałoby o tym, który układ jest nadrzędny.

Ostatnia uwaga prowadzi do wniosku, że wiersze z utrudnioną typografią wyakcentowały tylko właściwości każdej zapisanej wypowiedzi poetyckiej (tekstu), cechy takie, jak przestrzenny, a nie tylko liniowy układ znaczeń, a także głębinowy wymiar słów. Z tego powodu lepiej byłoby podzielić poezję na oralną — podporządkowaną głosowi i słuchowi, oraz pisemną — określoną przez widzenie i czytanie. I nawet jeśli zapis traktowano jako partyturę do wykonania, to wykonawca musiał najpierw widzieć, kojarzyć i czytać, a dopiero potem ,,śpiewać". Z graficznego charakteru poezji twórcy zdawali sobie sprawę na długo przed Norwidem; z chwilą gdy zaczęli publikować swoje utwory, ,,pieśń" zamieniała się w tekst.

---

[12] Zob. J. Bartin, *La Graphique*. „Communications" 1970, nr 15: „Wszystkie systemy przeznaczone dla ucha są linearne i temporalne. [...] Przeciwnie, percepcja wizualna dysponuje trzema zmiennymi: odmianą plam i wymiarem temporalnym oraz atemporalnym. Stąd jej istotna właściwość: o ile w systemach linearnych w jednym momencie percepcji postrzegamy tylko jeden znak, w systemach przestrzennych, zatem i w grafice, percypujemy dane wynikające ze stosunków między trzema zmiennymi".

Obserwacje te rzucają nowe światło na poezję Norwida. Jest to „poezja pisma", poezja wymagająca „widzącej", a nie „śpiewającej" lektury. Warto zwrócić uwagę na fakt, że Norwid przez całe życie uprzywilejowywał zmysł wzroku kosztem zmysłu słuchu, że był malarzem i rzeźbiarzem, a nie muzykiem. Dowodem tego jest choćby próba interpretacji alfabetu, w której jakości semantyczne liter określa się poprzez kształt, nie zaś poprzez sposób artykulacji. Jest to próba odwołująca się do symbolizmu graficznego, a nie dźwiękowego [13]. Znamy także opis znaku zapytania, który jawi się poecie jako zakrzywiona wędka łowiąca myśl [14].

Ten naiwny „mimografizm" ma niewiele wspólnego z „poezją pisma". Praca widzenia, którą nakazują teksty Norwida, jest przeciwstawiona pracy śpiewania i mówienia. W tym sensie poeta mógł napisać w *Psalmów-Psalmie*: „Bo zasłaniałem wzrok, śpiewając słowo" (PW 3, 411) [15], traktując te dwie czynności jako rozłączne, nieprzystawalne do siebie. W tym sensie potępiał epigonów romantyzmu za zbytnie rozśpiewanie. Ale Norwidowska koncepcja poezji to coś więcej niż uprzywilejowanie pisania i czytania, to przede wszystkim zgoda na mowę druku, wykorzystanie możliwości, które płyną z powielenia, to szczególna typografia.

---

[13] Zob. *Częstochowskie wiersze*. PW 1, 143:

Uczę się też c z y t a n i a
I wiem, że *O* jak bania,
Lub jak koło u woza,
Że *A* jak szczyt u chaty,
Że *I* jak gibka łoza,
Że *E* jak dziad szczerbaty,
Że *U* jak wół rogaty
Albo jak przewrócona
Dua, gdy wyprzężona...

„Wizualne" ujęcie alfabetu nie stanowiło specjalności Norwida: w w. XIX, a i później, tak właśnie nauczano dzieci czytania. Wiersz, przeznaczony dla „Wiarusa", odtwarza ów popularny mimografizm. (Uwagę tę zawdzięczam pani profesor Lucylli P s z c z o ł o w s k i e j). W *Rzeczy o wolności słowa* litery charakteryzowane są w sposób nie tylko obrazowy, ale i moralny („Ogromne A! podziwu ś w i a t a i s u m i e n i a"). Zob. PW 3, 572, 574.

[14] Zob. *Pióro* (1842). PW 1, 49.

[15] A oto kontekst przytoczonej wypowiedzi:

....Różne miałem mowy
I różne o tym było me śpiewanie
Od pacholęcia świegocąc pieśniami
(Te — gdy zmężnieje czas, wspomnicie sami) (x_1)
. . . .
. . . .
Bo zasłaniałem wzrok, śpiewając słowo,
Ani mi lauru liść szumiał nad głową,
Bom ja ostatni tu w poetów świecie,
Którym nie przyszedł w c z a s i... zresztą wiecie!

Psalmów-Psalm jest rozprawą z postromantyczną poezją („Tu, za Konradem w chór śpiewaków powstały / I każda z p o l s k i c h z i e m j u ż p r z e ś p i e w a n a w c h o r a ł y"); z niedostrzeganiem przez nią faktów. Norwid stwierdza, że teraz „wiosna pieśni przekwita".

Przekora poety sięga o wiele dalej: nie o komunię dusz chodzi, ale o komunikację masową.

6. Orientacja na typografię związana jest ze szczególną socjologią. W czasach Norwida formy bezpośredniego kontaktu między autorem a odbiorcą skończyły się. Ich reliktem był salon, ale tak naprawdę XIX-wieczny poeta skazany jest na druk [16]. Wiedział o tym Mickiewicz: przekonanie o „ołowianej litery urzędzie" doprowadziło go na początku lat czterdziestych do kryzysu twórczego. Wieszcz uznał głos, słowo mówione za jedyne czynniki godnie reprezentujące myśl i ducha. Głosowi towarzyszył ton, realizowany w gestach, intonacji, mimice twarzy. Narzucał on motywację dźwiękowi, głos artykułował wprost przeżycie idei, stawał się jej natchnionym substytutem. W rezultacie Mickiewicz „złamał pióro" i ograniczył się do komunikacji ustnej, jaką były wykłady w Collège de France, improwizacje i spotkania w gronie towiańczyków. Był to gest utopijny i konserwatywny. Warunków komunikacji literackiej opartej na bezpośrednim kontakcie nie można było restytuować w świecie nowoczesnej cywilizacji, w świecie „panteizmu druku". Zerwać z pisaniem, a jednocześnie oddziaływać na ludzi — oznaczało to albo mistycyzm (milczenie świętego), albo charyzmę. Mickiewiczowi przypadło w udziale to drugie powołanie [17].

Norwid patrzył na świat oczami nie-utopisty. Nawet jeśli ten świat potępiał, jeśli współczesną cywilizację uważał za zakłamaną, a „panteizm-druku" wiązał z wyobcowaniem człowieka, to jednak doskonale zdawał sobie sprawę z warunków, w jakich żył, i był świadomy ograniczeń z nimi związanych. Wybrał rolę pisarza, a nie profety [18].

---

[16] W wieku XIX, a właściwie już w okresie Oświecenia, można zaobserwować zanik oralno-audytywnych sytuacji porozumienia na korzyść sytuacji wizualnych, opartych na intymnej lekturze. Wiązało się to z radykalnymi przemianami publiczności literackiej: w średniowieczu, renesansie, baroku uczestniczyła ona w życiu dworskim, w świętach i zabawach; kontakt z tekstem literackim (panegirykiem, madrygałem, parodią, komedią sowizdrzalską) był kontaktem zbiorowym, nawet jeśli nadawca tekstu (częściej wykonawca) był indywidualny. W wieku XIX publiczność literacka kształtowała się pod wpływem upowszechnienia literatury przez pismo i druk. Zob. D z i e c h c i ń s k a, *op. cit.*

[17] Sytuacja Mickiewicza była nadzwyczaj złożona. Jak wykazaliśmy w innej pracy (*Język kłamie? ⟨Raz jeszcze o Mickiewiczu⟩*. „Przegląd Humanistyczny" 1983, z. 5), jego poglądy na język i komunikację literacką zmieniały się: od wiary w poezję, która jest w stanie przełamać schematyzm mowy, aż do totalnego odrzucenia literatury skazanej na druk i tym samym podporządkowanej (przez druk) ideologiom wrogim poezji. Mickiewicz przestał publikować wiersze, ale posługiwał się drukiem jako środkiem propagandy, czego dowodem były artykuły w „Trybunie Ludów".

[18] Owe wybory nie były w czasach Norwida łatwe, chociaż każdemu prawdziwemu artyście przychodziło się z nimi borykać. W tym samym czasie (lata czterdzieste XIX w.) inny wielki człowiek, Gustave Flaubert, wybrał również rolę pisarza. Tyle że tradycja, od której się odcinał, była inna. Norwid zrywał z roman-

To, co z punktu widzenia romantycznego wieszcza było złe i wrogie wszelkiej poetyckości, Norwid opatrzył innym znakiem. Poezja zapisana (a właściwie drukowana) obdarzona jest szansami niedostępnymi innym modelom komunikacji. Główną jej zaletą jest utrwalenie myśli [19]. Druk jest takim ograniczeniem, które sprzyja wynalazczości; jak dowodzi Norwidowska typografia, już nie rym i rytm, ale litera staje się generatorem znaczeń. Przede wszystkim jednak współczesne „warunki literackości" gwarantują dotarcie wiersza do ogółu, a nie tylko do jego (salonowych) reprezentantów. Tym samym gwarantują wpływ poezji na życie o wiele większy niż wpływ natchnionej pieśni. Owo przekonanie o demokratyzacji piśmiennictwa jest u Norwida bardzo ważne: dlatego w 1863 r. walczy on o stworzenie narodowego pisma, organu, w którym mądra refleksja wyprzedzałaby (nie zawsze rozważne) czyny [20].

I znów okazuje się, że Norwid wyakcentował tylko sprawy, o których doskonale wiedzieli romantyczni poeci; przecież oni także zabiegali o publikację swoich utworów, przecież oni też pertraktowali z wydawcami i robili korekty. Romantyczna teoria twórczości wydaje się jednak zupełnie ignorować ten przyziemny poziom, jakim są „warunki literackości".

W Norwidowskiej socjologii Autor jest przeciwstawiony Wulgaryzatorowi [21]: ten ostatni jest negatywnym produktem cywilizacji druku. Samo jednak rozróżnienie mogło się pojawić tylko u tego, kto siłę druku pojął. Nie ma ono nic wspólnego z romantyczną (a pochodzącą od Rousseau) tęsknotą za słowem spopielałym w literaturze.

7. Ta „pozioma socjologia" współistnieje z „pionową", nakierowaną na upowszechnienie ideałów, aksjologią pisma i litery. Wyrażona ona została w *Rzeczy o wolności słowa*:

---

tyczną literaturą, Flaubert — ze światem mieszczańskim, który reprezentowała jego rodzina. Alternatywą dla Norwida-pisarza był wieszcz, dla Flauberta — chirurg, adwokat, urzędnik, zawody gwarantujące powodzenie w mieszczańskiej Francji. Zob. J.-P. Sartre: *Conscience de classe chez Flaubert.* „Les Temps Modernes" 1966, nry 240—241; *Idiot de la famille.* T. 1. Paris 1971.

[19] Zob. *Rzecz o wolności słowa.* PW 3, 605:

Tchnąć możesz bez litery i bez jej uznania,
Ale dać nic nie zdołasz: ona rękę skłania.
Ludy, chociaż mniej zdolne, choć płytkie natchnieniem,
Skoro literze wierne, zagłuszą cię swym cieniem,
I przejdą mimo twoich uroszczeń, bo one
Dawać mogą, nie tylko wskazywać koronę!

[20] Norwid miał sprzeczne opinie co do demokrytyzacji piśmiennictwa. Podkreślając jej historyczną konieczność („Późno wychodzi książka, czyn w zamian przedwcześnie", PW 3, 605), mówiąc o szansach intelektualnych i moralnych, wynikających z obcowania z literą, zarazem bał się wulgaryzacji, taniej popularyzacji i jakby zazdrośnie strzegł poetyckiego posłannictwa, odcinając się od tłumu. Pisze o tym Z. Stefanowska w artykule *Norwidowski Parys* (w zbiorze: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin.* Warszawa 1973). Stefanowska we wszystkich pracach o Norwidzie podkreśla romantyczne pierwiastki jego wizji świata.

[21] *Rzecz o wolności słowa.* PW 3, 593—596.

Człowiek — który na wstępie nieustannie mówił,
Milczy i pisze naraz, gdy się zastanowił,
Naraz milczy i pisze, bo zastanowienie
Ogółu jest objęciem, więc jest określenie,
Więc to jest forma... przeto: litera i słowo
Z wewnątrz na zewnątrz całą zakwitnęły mową. [PW 3, 601—602]

Pismo jawi się nie tylko jako środek utrwalenia myśli, ale jako czynnik rozwoju i przetrwania narodu oraz stymulator refleksji. Podobnie myślał Hegel, który zdając sobie sprawę z tego, że litera jest niczym więcej niż znakiem znaku, twierdził zarazem, że jest ona oznaką kultury, elementem wyzwalającym ideę z ograniczeń zmysłowych [22]. Stąd też wywodzi się walka poety o literę jako słowo uniwersalne, pozbawione partykularnych okoliczności komunikacji, takich jak tłum słuchaczy, uniesienie, gest. Podstawową zaletą litery jest sposób jej odbierania: głosu się słucha, literę się czyta. Czas, który w wygłaszanym wierszu, przemówieniu, „gawędce" jest czynnikiem przymusu (tempo wypowiedzi), zostaje w czytaniu uwolniony, staje się czasem indywidualnej refleksji. Ale „poezja pisma" narzuca czytelnikowi określone wymagania: jego rola nie polega na biernym odbiorze, ale na współtworzeniu sensu, na wychwytywaniu wszystkich wymiarów tekstu. Jest to poezja, która pokonuje inercję adresata, jego lekturowe lenistwo:

Błogosławione jest próżniactwo człeka,
Co szuka, aby mu było wygodnie;
Poezja w usta by szła zdrojem mleka,
Wiek się nikczemnie nie kłopotał o dnie,
[. . . . .]
A ty — bezkrwawą promienny zaletą,
Dobranych ludzi otoczony chórem —
Żebyś był h a r f ą... rzec chciałem: p o e t ą,
Lecz mi to słowo przychodzi z oporem — [PW 3, 476—477]

Myśliciel, filozof, pisarz, artysta — takie role wybiera sobie Norwid w miejsce romantycznego mitu poety-śpiewaka. Mit ten demaskuje w wielu utworach, w których jak słowa-klucze (negatywnie obciążone) przewijają się pojęcia chóru, pieśni, harfy, wreszcie samego poety. Publiczności swojej każe uczyć się czytać: czytać nie tylko własne wiersze, ale to wszystko, co składa się na pismo kultury, a co jest utrwalonym śladem — literą Historii.

Warto w tym miejscu podkreślić, że pojęcie litery nie jest u Nor-

---

[22] G. W. F. H e g e l, *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Berlin 1966, § 8. Por. też wiersz N o r w i d a *Dwa guziki* (PW 2, 127):

Lecz m o w a - p i ę k n a zawsze i wszędzie polega
Na w y g ł o s z e n i u s ł o w a z a r a z e m p o n ę t n i e
I t a k z a r a z e m, ż e s i ę p i s o w n i ę p o s t r z e g a:
Po tej to zgodzie, jak po nieomylnym piętnie,
Poznasz: p o j e d y ń c z o ś c i obcowanie z p r a w e m,
D u c h a? — z l i t e r ą, nocnej głębokości — z jawem!

wida jednoznaczne i że obok atrybutów, które interesują nas w tej pracy, takich jak utrwalenie, grafia, alfabet, druk, substytut głoski — jednym słowem obok właściwości ściśle materialnych, występują znaczenia wiążące literę ze światem ducha i historią przez duże H, konotacje, których związek z procesem pisania i lektury jest tylko pośredni. Widzimy to np. w *Rzeczy o wolności słowa*:

Dziejów sąd ma u siebie tę straszną potęgę,
Że można słowa nie rzec i utworzyć księgę,
Skoro nie gwałcąc zdania ani rzeczy biegu,
Postawi tylko trumnę przy trumnie w szeregu,
A wiatr kątami owych zaświśnie w te słowa:
„Nie rzekłem nic... czytajcie! co zmówił Jehowa!" [PW 3, 606]

Ten, kto umie czytać, może myśleć. Literą jest dla niego zarówno odezwa, jak i rząd trumien, zarówno wiersz, jak i starożytny talerz. W widzeniu-czytaniu stają się one znakami człowieka, jego śladami, równie ważnymi jak spontaniczne przeżycia i reakcje. Równają się słowu, bo są słowem — utrwaloną praktyką ludzką [23].

Czy staną się tekstem, czy temu, na którego drodze się pojawią, przyniosą jakiś przekaz — zależy to od samego obserwatora. Dla człowieka zapatrzonego w siebie, w swoją „wewnętrzną pieśń" nie znaczą więcej aniżeli dekoracje czy elementy natury. Tak samo jak łatwe wiersze („pieśni kalinowe"). Dla człowieka rozpoznającego litery cały świat jest tekstem. Widzenie zmienia się w czytanie, przedmiotom nadaje się znaczenia, z kolei czytanie uczy uważnej obserwacji, spojrzenia ujmującego rzecz z perspektywy sensu. W twórczej lekturze materialne ślady człowieka zyskują rangę symboli.

Stosunek „tekstu świata" i tekstu poezji jest wieloaspektowy. Poeta to ktoś, kto „czyta rzeczywistość" szczególnie uważnie. Proces pisania stanowiłby rezultat takiej właśnie lektury. Ale istnieją i inne powiązania. Rozproszenie słów wyróżnionych w wierszu przypomina rozproszenie przedmiotów symbolicznych w tekście świata. Myliłby się ten, kto uznałby je za proste przekaźniki myśli. Tylko niektóre z nich stanowią sygnały autorskiego systemu wartości. Na ogół słowa podkreślone reprezentują przedmioty z tradycji kulturalnej, obciążone są znaczeniami przypisywanymi im we wcześniejszych tekstach, niosą wspomnienie sytuacji i sposobu mówienia tych, którzy się nimi posługiwali. „Bóg", „rzeź niewinniąt", „człowiek czynu", „kapłan", „serio-fałszywe", „krew", „poeta", „harfa", „purytanizm", „realizm", „socjalizm" — to tylko najprostsze przykłady wyrażeń znaczących na wielu poziomach semantycznych. Nie są one użyte w sposób dziewiczy. Poeta reprodukuje je w swoich utworach, ale sens tej reprodukcji nie ma nic wspólnego z naśladowaniem. W poezji Norwida stanowiącej konglomerat aluzji, ocen, kalk i ste-

---

[23] O Norwidowskiej lekturze historii pisze Łapiński (*op. cit.* s. 16).

reotypów, dodatkowo nasyconej neologizmami i grą etymologiczną, wszystkie te znaki zmieniają sens. Wcielone są w nowy tekst, ich znaczenia podlegają zderzeniu i przesunięciu, kontekst (poziomy i pionowy) nadaje im nowe konotacje, ironiczne i dramatyczne zarazem, bo przecież Norwid nie jest kpiarzem, jest poetą idei.

Pisanie oparte na przestrzeni stanowiłoby akt paralelny do kształtowania się świata kultury, którego składniki cechuje stan rozproszenia, znoszący porządek ich narodzin i śmierci. Czytanie oparte na widzeniu byłoby wysiłkiem zebrania swego rozrzucenia w przestrzeni i czasie poprzez patrzące i myślące oko, przekształceniem litery w sens.

8. Poezja Norwida znaczy na tle dwóch kontekstów. Jednym z nich jest awangardowa praktyka artystyczna z końca XIX i całego XX wieku. Postulat „poezji pisma" zawiera dążenie do autonomizacji kształtu, do skupienia uwagi na swoistej, estetycznie ważnej grze liter i słów, do twórczości „kombinatorycznej" (Valéry). Ale „poezja pisma" może też oznaczać co innego: należy tworzyć i czytać literaturę jak „księgę świata", komentować jej składniki jako ślady, symptomy zjawisk i treści niesprowadzalnych do materialnej powierzchni, odkryć związaną z wymiarem symbolicznym głębię. W obydwu wypadkach chodzi o odczytanie tego, co ktoś kiedyś napisał, ale księga literatury to zaledwie drobny ułamek księgi świata.

Tak więc obok kontekstu „progresywnego" pojawia się odniesienie stare, związek z renesansem [24]. Wtedy to po raz pierwszy mówiono o księdze natury. Kategoria ta odżyła w romantyzmie niemieckim i w hermeneutyce. Odżyła jako postulat czytania przyrody, którą poeci napełniali mistycznymi sensami. Norwid nie o przyrodzie mówi. Jego tekst świata to historia, rzeczywistość zapełniona wartościami i symbolami, świat tworów człowieka. Odtwarzanie tego świata było od dawna ambicją artystów. Nowatorstwo Norwida polegałoby na tym, że miejscem owego odtworzenia stał się poetycki kształt.

„Przerwana pieśń" oznacza wyzwolenie się poezji spod wielorakich presji. Lira, śpiew i deklamacja to tylko pierwszy porządek, od którego uwolniła się „poezja pisma". Wyakcentowanie materialnych ograniczeń (typografia) nadało duchowym zobowiązaniom sztuki nowy charakter. Poezja stała się jedną z masowych form przekazu, zaczęła funkcjonować obok broszury politycznej, gazety, romansu. Najbardziej jednak istotne było wyzwolenie się z romantycznego egocentryzmu: już nie dusza poety wyraża się w lirycznym wyznaniu, ale — w wyniku artystycznej pracy — struktura świata manifestuje się w strukturze wiersza.

---

[24] Zob. M. Foucault, *Les Mots et les choses*. Paris 1966, rozdz. *Représentation*.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

NIEZNANE LISTY IGNACEGO KRASICKIEGO DO GAETANA GHIGIOTTIEGO

Opracował
JERZY SNOPEK

W obfitej korespondencji Ignacego Krasickiego bardzo eksponowane miejsce zajmuje Gaetano Ghigiotti, Włoch przebywający w Polsce od r. 1760, początkowo jako sekretarz nuncjusza papieskiego Viscontiego, potem zaś, po krótkiej przerwie, jako sekretarz Stanisława Augusta. Energiczny i bardzo operatywny, cieszył się dużymi względami króla. Pozwoliło to Ghigiottiemu objąć kilka dochodowych stanowisk kościelnych.

Krasicki poznał rzutkiego Włocha prawdopodobnie zaraz po jego drugim przyjeździe do Polski, czyli w 1764 roku. Pierwszy znany dziś list z ich trwającej co najmniej 31 lat korespondencji pochodzi z 24 IV 1765, a sposób, w jaki przyszły biskup warmiński zwraca się do Ghigiottiego, pozwala przypuszczać, iż ich znajomość zdążyła już przybrać formy dość bezpośrednie i poufałe. Korespondowali ze sobą przez całe życie, a ich wzajemne stosunki można określić jako przyjacielskie [1]. Należy dodać, że Krasicki dość często, zwłaszcza w pierwszym okresie znajomości, powierzał rzutkiemu prałatowi niektóre swe interesy i korzystał z jego pomocy w różnych sprawach.

Dotychczas opublikowana korespondencja XBW z Ghigiottim liczy 171 listów i stanowi blok w miarę zwarty, aczkolwiek od kompletności bardzo daleki. Wystarczy powiedzieć, iż dotąd znane są zaledwie dwa listy włoskiego prałata do Krasickiego [2]. O tym zaś, że obydwaj wymieniali listy regularnie i często, może świadczyć ujawniony niedawno drobny fragment ich korespondencji, składający się z trzech listów Krasickiego. Wszystkie zostały napisane w listopadzie 1768, podczas gdy według dotychczasowego stanu wiedzy przerwa w ich listownych kontaktach trwała od 3 VIII 1767 do 5 I 1775.

Autografy listów zamieszczonych poniżej pochodzą z rękopisu będącego cząstką spuścizny Ghigiottiego. Rękopis ten należał kiedyś do historyka Józefa Bojasińskiego, ucznia Askenazego i w r. 1971 trafił do zbiorów Biblioteki Narodowej (rkps III 9045), zakupiony od Tadeusza Grydzewskiego.

Pierwszy list, z 1 XI 1768, dotyczy w całości interesów XBW. Krasicki szukał wówczas kupca na meble pochodzące z jego warszawskiego mieszkania i Ghigiotti — jak się okazuje — pośredniczył w tej sprawie. O epizodzie tym nic zresztą nie było dotąd wiadomo, wiązał się on być może z faktem, o którym mowa w lis-

---

[1] Zob. B. G a r s z c z y ń s k a, *Wyrazy przyjaźni. O korespondencji Krasickiego z Ghigiottim i Lehndorffem.* „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 2.

[2] Ostatnio na trzeci list Ghigiottiego do Krasickiego natknąłem się w zbiorach Biblioteki Kapitulnej w Łowiczu. List ten wraz z innymi „krasicianami" — dotychczas nie znanymi — przygotowuję właśnie do druku.

cie Krasickiego do Sułkowskiego z 15 XI 1768. Przytoczmy początek tego listu: „Z chęcią potwierdzam zawarty kontrakt najęcia domu mojego, pewien będąc, iż najmniejszej szkodzie ruchomości tam będące podlegać nie będą"[3]. Czy właśnie te „ruchomości" zamierzał Krasicki sprzedać? Wprawdzie 10 listopada, jak to wynika z zamieszczonego niżej drugiego listu do Ghigiottiego, sprawa wciąż była nie załatwiona, jednakże pośpiech, jaki w niej XBW wykazywał, trudno pogodzić z jego zamiarem wyjazdu do Warszawy około Nowego Roku i zatrzymania się właśnie w tym odstąpionym Sułkowskiemu mieszkaniu.

Dowiadujemy się też przy tej okazji o ówczesnych stosunkach Krasickiego ze światem finansjery warszawskiej. Nie zostały one dotąd należycie wyświetlone, zapewne nie pozwalają na to luki w zachowanych dokumentach. Tych właśnie czasów, tj. drugiej połowy lat sześćdziesiątych, dotyczy wzmianka Tadeusza Korzona na temat udziału Krasickiego w Kompanii Manufaktur Wełnianych. W dyrekcji owej Kompanii znalazł się m.in. Karol de Schmidt, o którym XBW pisze jako o człowieku najbardziej zorientowanym w stanie jego interesów. Przytoczmy słowa historyka: „Na jednej z akcji (litera AAA) znajdujemy napis: »dla J. O. Xiążęcia Jego Mci Ignacego Kraszyckiego Biskupa Warmińskiego«, oczywiście dla Krasickiego; więc i poeci byli pociągani do przedsiębiorstw przemysłowych"[4].

W dwóch następnych — znacznie krótszych — listach trudno się doszukać jakichś rewelacji, ale znajdziemy pełną obaw i pesymizmu ocenę sytuacji politycznej, cytat z Horacego (użyty zresztą dosyć przewrotnie i dowcipnie), a zatem — drobne informacje, dopełniające wszakże naszą wiedzę o poecie.

Edycja listów oparta jest — jak wspomniałem — na autografach Krasickiego znajdujących się w Bibliotece Narodowej (rkps III 9045). Zachowana została w zasadzie ortografia francuska XBW, poprawiono tylko pewne błędy, będące — jak należy przypuszczać — skutkiem niedopatrzenia autora listów (np. „*la somme acquittée*", nie: „*acquitté*" — jak w rękopisie). W przekładach zrezygnowano w kilku przypadkach z wielkiej litery, jawnie zresztą w listach nadużywanej.

1

Heilsberg, 1 *9-bris* 1768

Ma reconnoissance vous est due mon cher Ghigiotantibus a plusieurs titres puisque vous voules prendre part a mes affaires. L'homme que vous me proposez pour l'achat de mes meubles ne peut qu'y gagner puisque le prix est fixé a 4000 et les meubles coutent plus de six, demandez Mr Schmidt, il rendra temoignage parce que tous ces choses ont passé par ces mains. Si l'homme en question vouloit s'accorder avec Tepper a qui je dois justement le 4000 #, l'affaire serai terminé bientot et il ne s'agiroi que de s'arranger entre eux parraport aux termes du payement. Si l'homme que vous me proposez voulez continuer le contract de huit ans que j'ay avec la Veuve Leehleval, je lui cedeis par

---

[3] I. Krasicki, *Korespondencja*. Z papierów L. Bernackiego wydali i opracowali Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński. Pod redakcją T. Mikulskiego. T. 1. Wrocław 1958, s. 200.

[4] T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta*. T. 2. Warszawa 1897, s. 233.

dessus le marché mes pretentions parraport aux lambris et Boiserie qui m'appartiennent. — Reglez mon cher Ami tous ces choses et tachez de vous aboucher avec Tepper parraport a cet affaire. J'ecris a Tepper mon idée et le prie de vouloir pour parler la dessus. Au reste, je ne veux rien vendre par pièces, cela sentiroi l'inventaire. — Si on veut acheter les meubles specifiés dans l'inventaire (Excepté s'entend les carosses et harnois et mon Portrait) je ne rabbatrois pas un som de 4000 # que je propose. J'ay envoye un de mes gens avec quelques chariots pour transporter les effets en cas que l'achat n'aye pas lieu. Ainsi qui veut acheter les meubles n'a se depecher puisque mon homme d'affaires a ordre de ne pas s'arreter longtems a Varsovie.

Continuez moi Votre Amitié et soyez persuadé de la mienne.

C'est par megarde que j'ecrive cette lettre en deux volumes. Si l'acheteur comme vous le marquez me paye par termes pourvu qu'il soit sur et honet-homme vous pouvez vous accomoder avec lui pour 4000 # pourvu que les termes ne suivent que de trois mois en trois mois, si bien que la somme soit acquittée dans l'Espace d'une année.

PRZEKŁAD

Heilsberg, 1 9-*bris* 1768

Z wielu względów jestem ci winien wdzięczność, mój drogi Ghigiotantibus, zechciałeś bowiem uczestniczyć w moich sprawach. Człowiek, którego proponujesz jako kupca moich mebli, może tylko na tym zyskać, jako że cena została ustalona na 4000, a meble są warte więcej niż sześć, zapytaj Schmidta [1], on może poświadczyć, bo wszystkie te sprawy przeszły przez jego ręce. Gdyby ów człowiek zechciał dojść do porozumienia z Tepperem [2], któremu jestem winien właśnie 4000#, sprawa skończyłaby się szybko i chodziłoby tylko o uzgodnienie między nimi terminów płatności. Jeśliby człowiek, którego mi proponujesz, przejął ośmioletni kontrakt, jaki mam z wdową Leehleval [3], zrzekłbym się dodatkowo na jego rzecz należących do mnie sztukaterii i boazerii. Uporządkuj, drogi przyjacielu, wszystkie te rzeczy i postaraj się porozumieć w tej sprawie z Tepperem. Ja piszę do Teppera o moim planie i proszę go, żeby zechciał pomówić na ten temat [4]. Zresztą nie chcę niczego sprzedawać na sztuki, pachniałoby to wyprzedażą. Jeżeli znajdzie się ktoś chętny do kupna mebli wyszczególnionych w inwentarzu (oczywiście z wyjątkiem

[1] Karol Schmidt (zm. w r. 1777) — konsyliarz królewski. Indygenat uzyskał w 1756 roku. Sekretarz i intendent Stanisława Augusta; starosta brodnicki.

[2] Chodzi zapewne o starszego z działających podówczas dwóch bankierów warszawskich noszących to nazwisko — Piotra (stryja Piotra Karola), który w Warszawie osiedlił się jeszcze w pierwszej połowie XVIII wieku. Zmarł w 1790 roku.

[3] „Wdowa Leehleval" (lub: „Leehlevel") — chodzi prawdopodobnie o Konstancję z Jauchów Lelewelową, wdowę po Karolu, babkę Joachima Lelewela, od której Krasicki dzierżawił kamienicę przy ul. Długiej. Zob. I. Krasicki, *Korespondencja.* Z papierów L. Bernackiego wydali i opracowali Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński. Pod redakcją T. Mikulskiego. T. 1. Wrocław 1958, s. 139—140.

[4] List ten nie jest znany.

karet, uprzęży i mojego portretu), zaproponowanej sumy 4000# nie obniżę. Wysłałem jednego ze swoich ludzi z kilkoma furami, aby przywiózł tu wszystko w przypadku, gdyby do sprzedaży nie doszło. Jeśli zatem ktoś chce meble kupić, musi się spieszyć, bo mój pełnomocnik dostał polecenie, by nie zatrzymywać się długo w Warszawie.

Zachowaj w dalszym ciągu swą przyjaźń dla mnie i bądź przeświadczony o mojej.

Wskutek nieuwagi piszę ten list w dwóch tomach.
Jeśliby kupiec, jak to zaznaczasz, płacił mi terminowo i byle był tylko porządnym i uczciwym człowiekiem, możesz ugodzić się z nim na 4000#, ponieważ terminy będą trzymiesięczne, tak że cała suma będzie wypłacona w przeciągu jednego roku.

2

Heilsberg, 10 *9bris* 1768

Nos nouvelles politiques ne sont rien moins que brunes, l'orage avance et n'a pas l'air de finir bientot.

Ce la veille de la St. Martin que je vous ecris mon Cher Ghigiotantibus, jour de gala en Varmie puisque c'est d'aujourdhui que se payent les impots.

O! Cives, Cives querenda pecunia primum est!
disoit Horace et a peine n'a-t-il pas eu raison, plus j'y pense, moins l'y trouve a redire.

À propos de pecunia, Vous ne me marquez rien de l'achat de nos meubles.

Portez vous bien. Adieu.

PRZEKŁAD

Nowiny polityczne są jak najczarniejsze, burza się wzmaga i nie ma widoków, by się rychło skończyło.

Piszę do ciebie, drogi Ghigiotantibus, w przeddzień św. Marcina, jest to na Warmii dzień uroczysty, jako że właśnie dziś płacą się podatki[1].

O! Cives, Cives querenda pecunia primum est![2]
powiadał Horacy i czy właściwie nie miał racji, im więcej się nad tym zastanawiam, tym mniej mam mu do zarzucenia.

À propos pecunia, nic mi nie wspominasz o sprzedaży naszych mebli.

Bądź zdrów. Żegnaj.

---

[1] W listopadzie następowały po sobie dwa dni św. Marcina (11 — Marcina Biskupa, 12 — Marcina Papieża). W wieku XVIII pierwszy z tych dni był powszechnie przyjętym terminem płacenia podatków.

[2] Zob. Horatius, *Epistularum liber prior, I Prima dicte mihi*. Oto cytowany w liście fragment z jego najbliższym kontekstem: „*O cives, cives, quaerenda pecunia primum est; / virtus post nummos haec Janus summus ab imo prodocet, haec recinunt iuvenes dictata senesque*". W przekładzie S. Gołębiowskiego (Horacy, *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1980, s. 201) brzmi to następująco:

Pieniądze, o rodacy, Kwiryci, są pierwsze,
po nich dopiero cnota — tego uczy giełda
Janusa, to dotyczy tak starych jak młodych.

3

Helsberg, 24 9-bre 1768

On ne peut que louer les Sentimens inviolables que vous conservez envers S. Mjte — et j'espere qu'il vous en saura bon gré et erunt novissima feliciora prioribus. Je perds toute esperance de vous voir ici cette année mais il ne faut pas oublier d'aller de tems en tems visiter la Cathedrale. Vos Collegues trop scrupuleux ou peut-etre peux generaux veuillent une residence locale et physique et les canons ne s'y opposent pas pour ne pas dire l'ordonnent.

Si les chemins seront suis et le tems se remettra au beau peut-etre aurai je la satisfaction de vous revoir a Varsovie.

Adieu, portez vous bien et soyez gres autant qu'on le peut-etre dans des circonstances presentes.

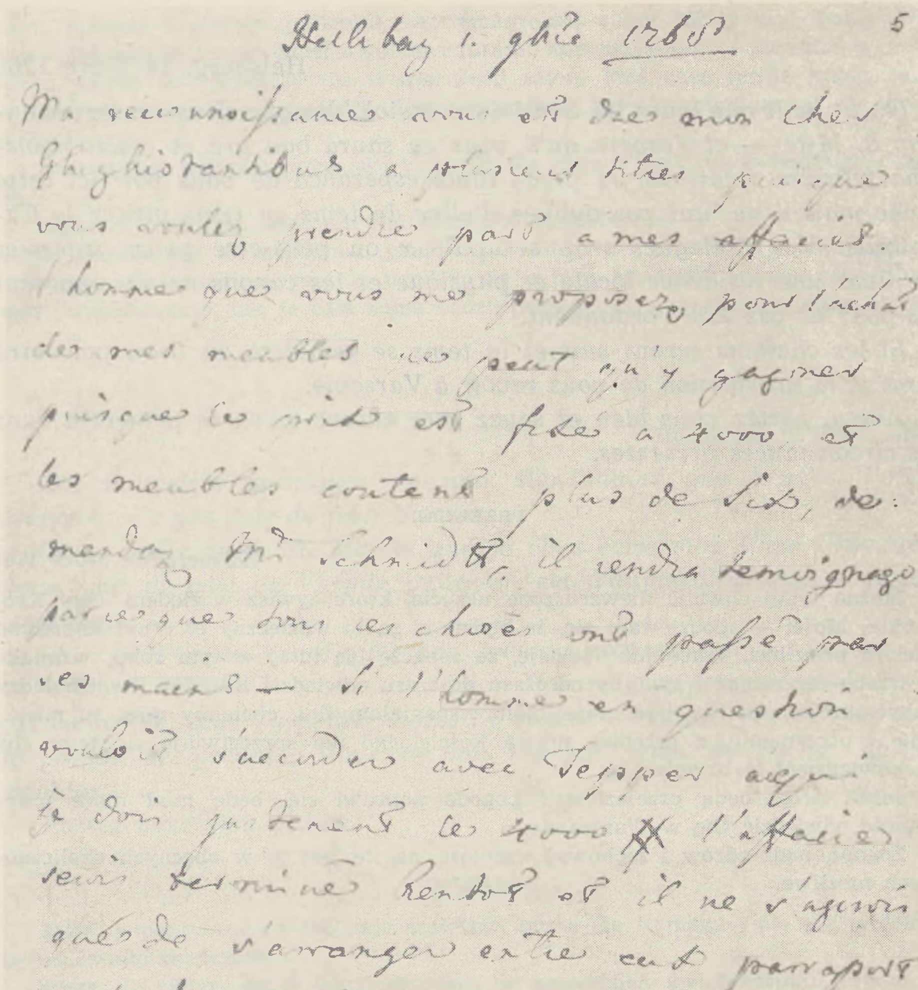
PRZEKŁAD

Helsberg, 24 9-bre 1768

Można tylko chwalić niewzruszone uczucia, które żywisz względem Jego Królewskiej Mości — spodziewam się, że będzie ci za to wdzięczny *et erunt novissima feliciora prioribus.* Tracę już nadzieję, że zobaczę cię tutaj w tym roku, wszelako nie trzeba zapominać o tym, by od czasu do czasu odwiedzić Katedrę. Twoi koledzy nazbyt skrupulatni lub, być może, mało wspaniałomyślni, chcieliby mieć tu mieszkanie i utrzymanie, a przepisy prawa kościelnego nie sprzeciwiają się temu, by nie powiedzieć, że to zalecają.

Jeżeli drogi będą przejezdne i pogoda poprawi się, będę miał może przyjemność odwiedzić Cię w Warszawie.

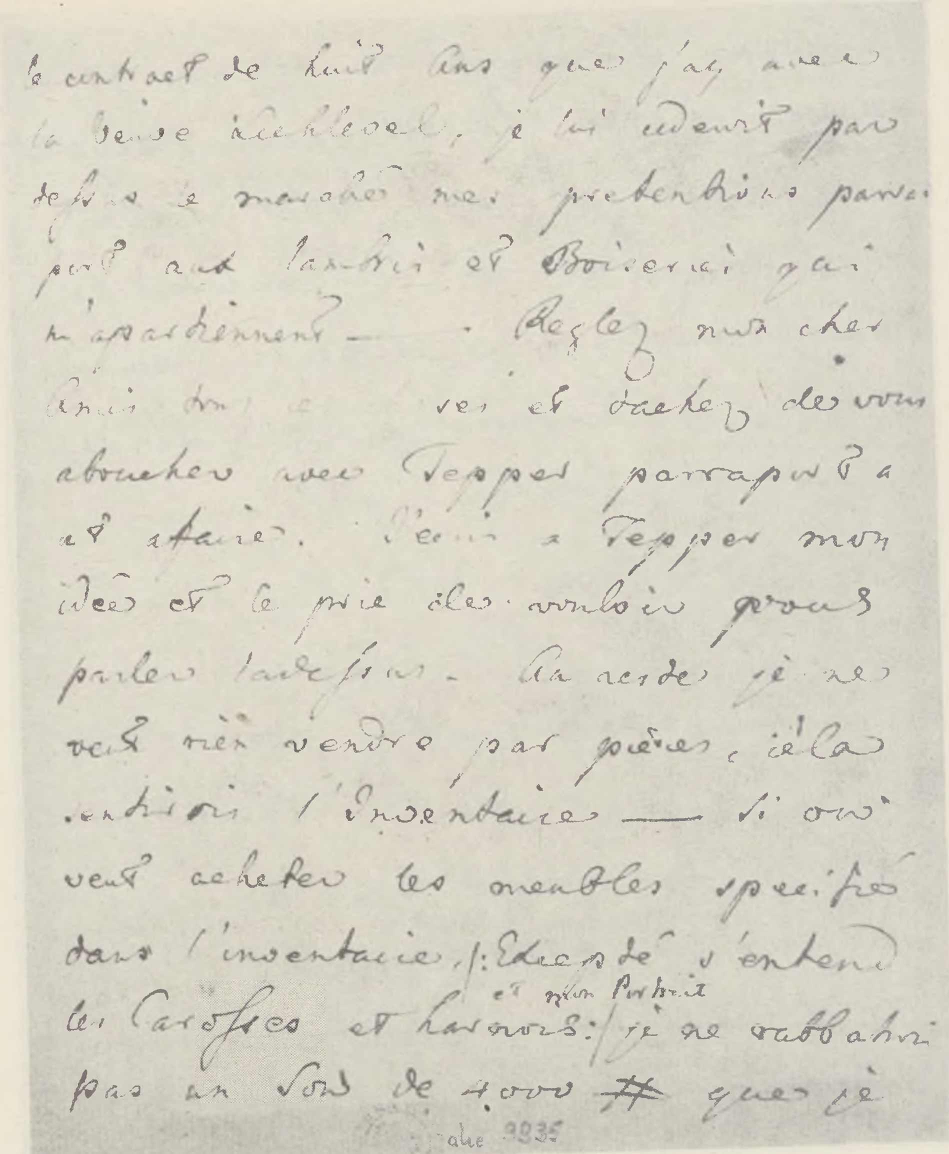
Żegnaj, bądź zdrów i zachowaj wesołość, na ile jest to w obecnych okolicznościach możliwe.


5

Heilsberg 1. 9bre 1768

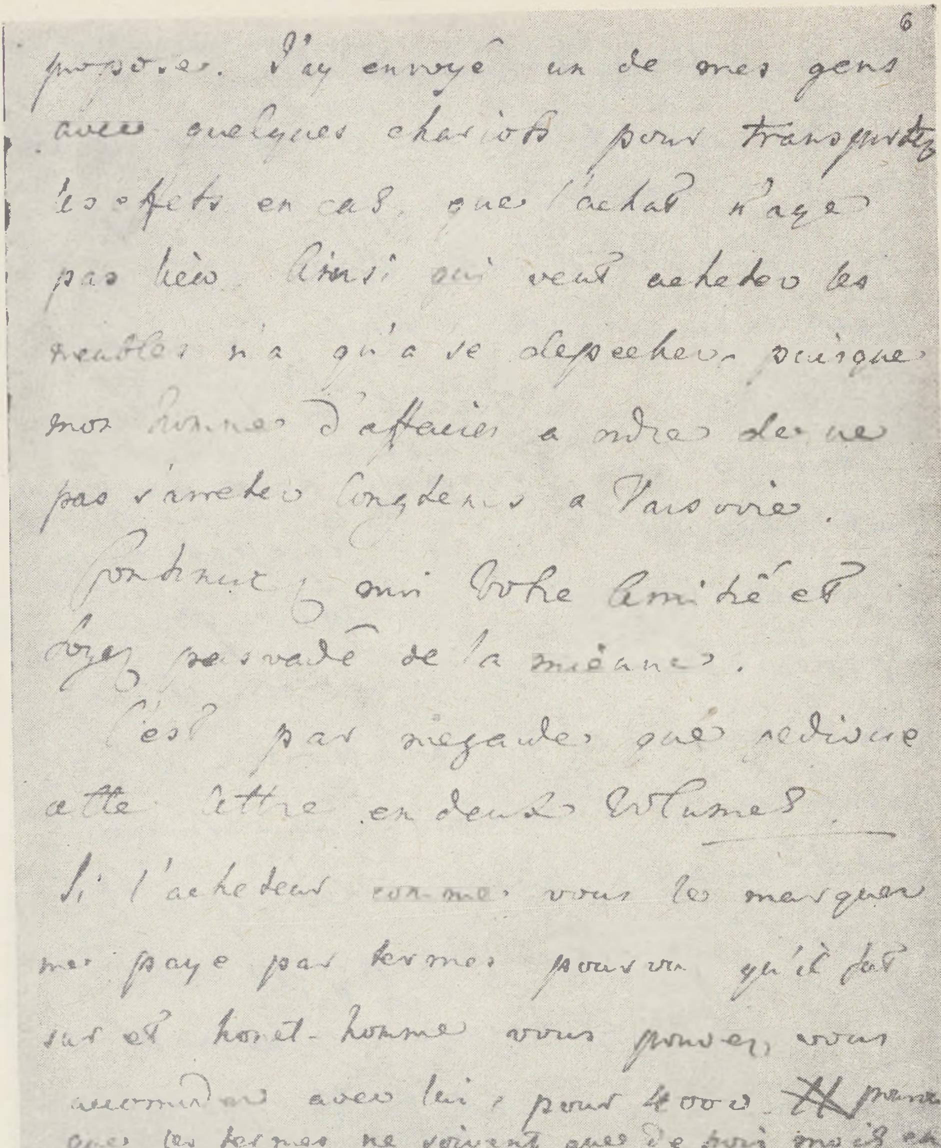
Ma reconnoissance avec est dues aux chers
Ghighiotantibus a plusieurs titres puisque
vous voulez prendre part a mes affaires.
l'homme que vous me proposez pour l'achat
des mes meubles ne peut qu'y gagner
puisque le prix est fixé a 4000 #
les meubles contiennent plus de six, de:
mandez Mr Schmidt, il rendra temoignage
parceque tous ces choses ont passé par
ses mains — si l'homme en question
voulois s'accorder avec Tepper aujourd'hui
je dois pretendre les 4000 # l'affaire
serois terminée bientot et il ne s'agirois
que de s'arranger entre eux par rapport
aux termes du payement — si l'homme
que vous me proposez voulez continuer

List z 1 XI 1768
Bibl. Narodowa, rkps III 9045



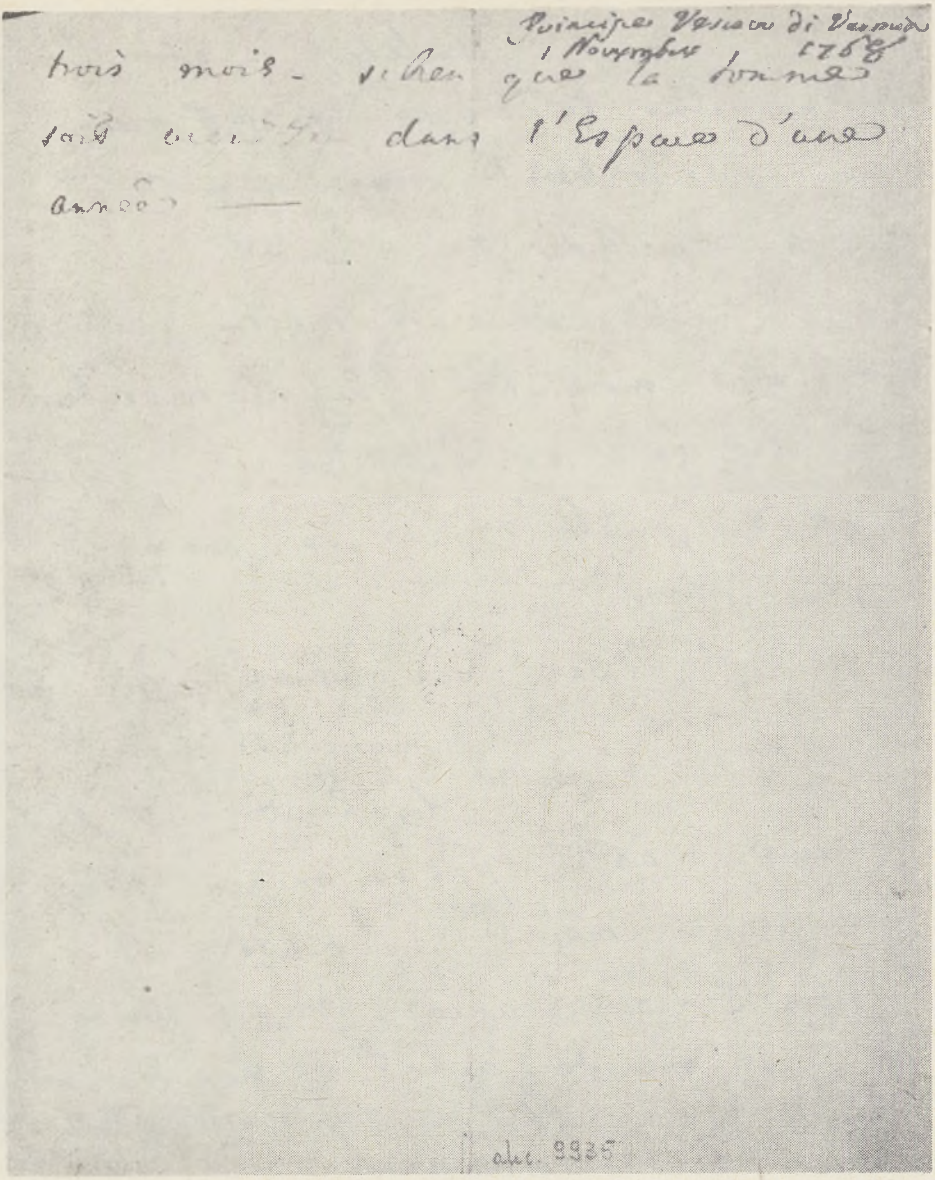
le contract de huit ans que j'ay avec
la veuve [illegible], je lui cederait par
dessus le marché mes pretentions parei-
lement aux lambris et Boiseries qui
m'appartiennent — Reglez mon cher
Ami [illegible] ces et tachez de vous
aboucher avec Tepper par rapport a
cet affaire. J'écris a Tepper mes
idées et le prie de vouloir vous
parler la dessus. Au reste je ne
veut rien vendre par pieces, cela
[illegible] l'inventaire — si on
veut acheter les meubles specifiés
dans l'inventaire (: Excepté s'entend
les Carosses et harnois et mon Portrait :) je ne rabbatrai
pas un sou de 4000 # que je

List z 1 XI 1768
Bibl. Narodowa, rkps III 9045

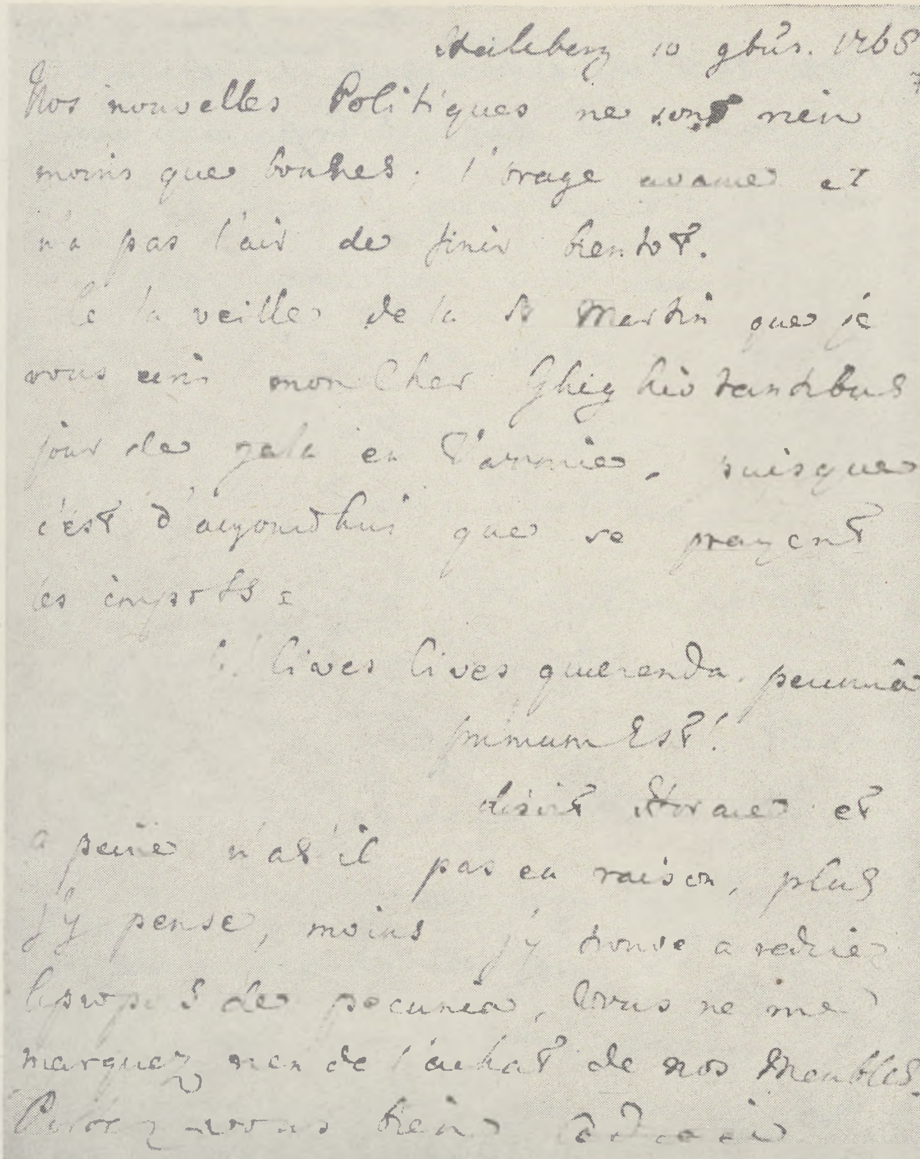

propose. J'ay envoyé un de mes gens
avec quelques chariots pour transporter
les effets en cas que l'achat n'aye
pas lieu. Ainsi qui veut acheter les
meubles n'a qu'a se depecher puisque
mon homme d'affaires a ordre de ne
pas s'arreter longtems a Varsovie.
Pardonnez moi votre amitié et
soyez persuadé de la mienne.
C'est par megarde que je divise
cette lettre en deux volumes.
Si l'acheteur [illegible] vous les marquez
me paye par termes pourvu qu'il soit
sur et honet-homme vous pouvez vous
accomoder avec lui, pour 4000 [illegible] pourvu
que les termes ne soivent que de trois mois en

List z 1 XI 1768

Bibl. Narodowa, rkps III 9045


Principe Vescovo di Varmia
1 Novembre 1768
trois mois - si bien que la somme
soit vendue dans l'Espace d'une
année —

List z 1 XI 1768
Bibl. Narodowa, rkps III 9045

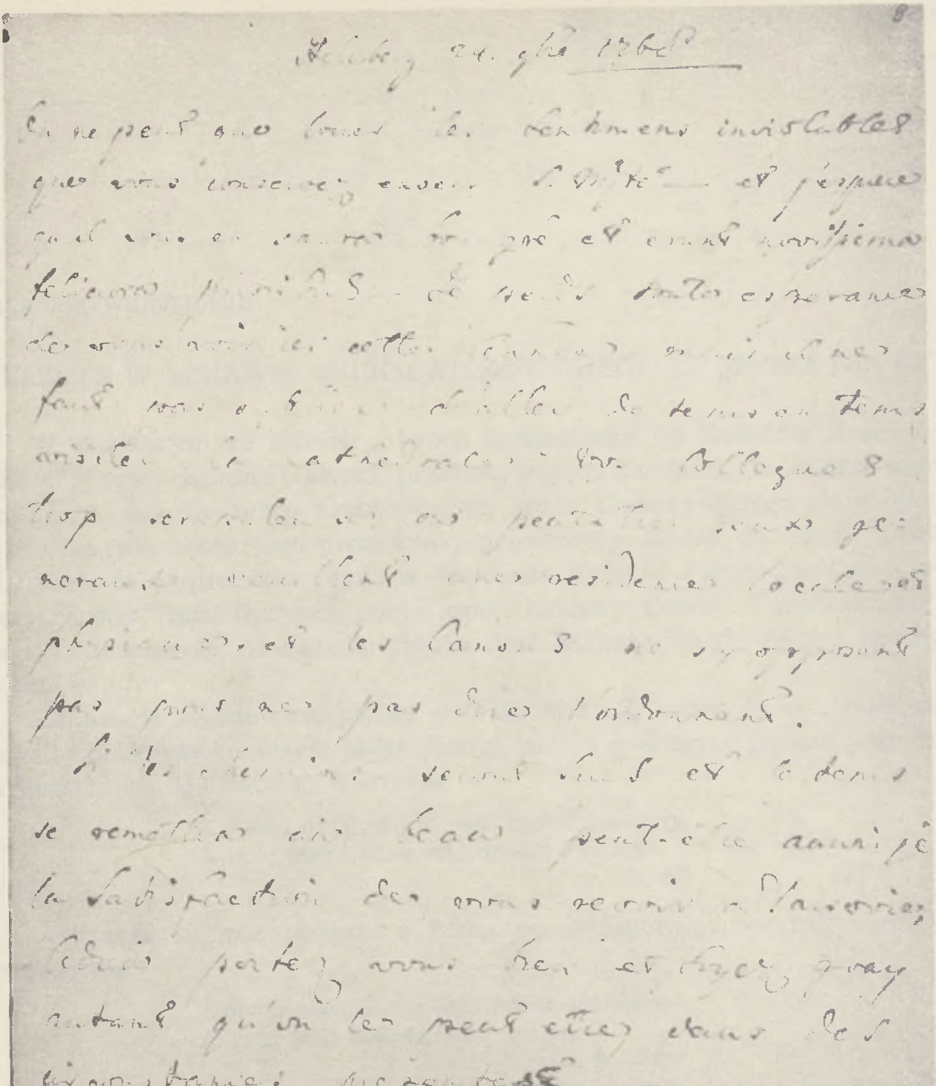


Heilsberg 10 9bris 1768

Nos nouvelles Politiques ne sont rien
moins que bonnes. l'orage avance et
n'a pas l'air de finir bientot.
C'est la veille de la S. Martin que je
vous ecris mon Cher Ghigliotti [illegible]
jour de gala en Varmie, puisque
c'est d'aujourd'hui que se payent
les impots.
O Cives Cives querenda pecunia
primum Est!
disoit Horace et
a peine n'a-t-il pas eu raison, plus
j'y pense, moins j'y trouve a redire.
[illegible] des [illegible], vous ne me
marquez rien de l'achat de nos Meubles.
Pourriez vous bien [illegible]

List z 10 XI 1768

Bibl. Narodowa, rkps III 9045



List z 24 XI 1768

Bibl. Narodowa, rkps III 9045

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

WIKTOR WEINTRAUB

JESZCZE W SPRAWIE MICKIEWICZOWSKIEGO „Z MATKI OBCEJ"

W pierwszym ze swoich „dwóch komentarzy do *Dziadów* drezdeńskich" [1] prof. Konrad Górski przekonywająco dowodzi, iż wolno nam na podstawie nie tylko zanotowanych przez Goszczyńskiego słów Mickiewicza, ale także jego prozaicznej przedmowy autora do *Poezji* tomu 4 uznać, że wyprorokowanym w *Widzeniu Księdza Piotra* „wskrzesicielem narodu" miał być sam poeta, oraz tłumaczy słowa „Z matki obcej" jako odnoszące się do imienia jego matki: Barbara, co po grecku znaczy 'obca'.

Zdanie, iż Mickiewicz, pisząc w *Widzeniu*: „Z matki obcej", miał na myśli konkretną konotację biograficzną, można podeprzeć jeszcze jednym argumentem. Dwuwiersz *Widzenia*

Z matki obcej, krew jego dawne bohatery,
A imię jego będzie czterdzieści i cztery
(w. 23—24)

— powtarza się raz jeszcze, z lekka przeredagowany, w zakończeniu proroctwa:

Z matki obcej, krew jego dawne bohatery,
A imię jego czterdzieści i cztery.
(w. 84—85)

Potem przychodzą już tylko słowa zamykające ten tekst: „Sława! sława! sława!" Dwuwiersz ten został zatem w *Widzeniu* szczególnie silnie wyeksponowany. Kiedy jednak w ostatniej z prelekcyj paryskich poeta oświadczył, iż tym wyprorokowanym przezeń w *Dziadach* prorokiem był Towiański, i przytoczył na dowód tego 15 wersów z *Widzenia* w swoim przekładzie francuskim, tego właśnie dwuwiersza w przytoczeniu tym nie znaleźć. Wyraźnie uznał, iż określenie „Z matki obcej" nie przystawałoby do Towiańskiego.

Jak wiadomo, na emigracji w latach czterdziestych zaczęły się sze-

[1] K. Górski, *Dwa komentarze do „Dziadów" drezdeńskich.* „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3, s. 3—9.

rzyć pogłoski, iż matka poety, Barbara z Majewskich, wywodzi się z rodziny frankistowskiej. Byli tacy Majewscy. Gdyby zatem udało się udowodnić, iż Barbara Mickiewiczowa z tych Majewskich pochodzi, słowa „Z matki obcej" wypadłoby nam rozumieć inaczej, jako dowód nawiązania do jej żydowskiego pochodzenia. Ale dowodu takiego nikt, jak dotychczas, nie przeprowadził.

Wolno nam postawić sobie pytanie, dlaczego stwierdzenie „Z matki obcej" było w takim profetycznym tekście znaczące, dlaczego Mickiewicz taki właśnie szczegół nie tylko do *Widzenia* wprowadził, ale i mocno zaakcentował. Jak się zdaje, można na to pytanie odpowiedzieć.

Pierwsze słowa *Ewangelii* Mateusza to: „Rodowód Jezusa Chrystusa, syna Dawida", i takie nazwanie Chrystusa, „Syn Dawida", raz po raz powtarza się w *Nowym Testamencie* (Mt 9, 27; 12, 23; 15, 22; 21, 9, 15; Mk 10, 47—48; 12, 35—37; *Rz.* 1, 3; *Ap.* 3, 7; 5, 5; 22, 16). To wielokrotnie nawracający tam tytuł Mesjasza [2]. Dawid zaś w *Księdze Rut* dwukrotnie wieńczy listę potomków Rut (4, 17, 22), która, co podkreślono tam szczególnie mocno i parokrotnie, była Moabitką, a więc obcą, nie Żydówką. „Matka obca" przystaje zatem do wzorcowej biografii „wskrzesiciela narodu". I dlatego została w *Widzeniu Księdza Piotra* tak wyeksponowana.

---

[2] Zob. E. W. Heaton, *The Old Testament Prophets*. Harmondsworth 1958, s. 162.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

MICHAŁ JACEK MIKOŚ

SIENKIEWICZ I CURTIN

Z NIE OPUBLIKOWANYCH DZIENNIKÓW I LISTÓW PANI CURTIN *

Jeremiah Curtin (1838—1906) był amerykańskim dyplomatą, etnografem i językoznawcą, autorem wielu książek, jak np. *Mity i bajki Rosjan, zachodnich Słowian i Węgrów*, *Mity i folklor Irlandii* oraz *Mongołowie*. Jednakże największe uznanie i rozgłos uzyskał dzięki przetłumaczeniu na język angielski prawie wszystkich powieści Sienkiewicza i opublikowaniu ich w znanej firmie wydawniczej „Little, Brown and Company" w Bostonie.

Barwna to była postać. Urodzony w Detroit w irlandzkiej rodzinie i wychowany w Greenfield, koło Milwaukee, Curtin studiował na uniwersytecie Harvard, gdzie wykazał szczególne zainteresowanie językami obcymi. Jeszcze na początku studiów, w czasie wakacji zimowych 1860—1861, pisał dumnie do siostry: „Znam już w mowie i czytaniu dziewięć języków, jak również grekę i łacinę" [1]. Wtedy to też zaczął uczyć się sam języka polskiego. Po uzyskaniu dyplomu przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie studiował prawo, a także język rosyjski. W roku 1864 uzyskał pracę w konsulacie amerykańskim w Petersburgu i pierwszego stycznia 1865 został przedstawiony na balu noworocznym w Zimowym Pałacu carowi Aleksandrowi I, któremu, jak pisze, zaimponował swoją znajomością języka rosyjskiego.

Kariera dyplomatyczna Curtina skończyła się jednak szybko, oficjalnie w r. 1869, ale kontakty z ludźmi, językiem i literaturą otworzyły przed nim w Rosji nowe możliwości literackie i handlowe. Zaczął zbierać materiały do swoich książek i tłumaczyć z rosyjskiego, przystąpił też

---

* Harry H. Anderson, dyrektor Milwaukee County Historical Society, i Freederick I. Olson, profesor historii na Uniwersytecie Wisconsin w Milwaukee, nie tylko zwrócili mi uwagę na istnienie nie opublikowanych materiałów dotyczących Sienkiewicza, ale także udostępnili mi je oraz służyli pomocą w czasie moich badań, za co składam im serdeczne podziękowania.

[1] *Memoirs of Jeremiah Curtin*. Edited with notes and introduction by J. Schafer. Madison 1940, s. 55. Dalej lokalizację w *Memoirs* podawać będę w nawiasie w tekście głównym.

do spółki zajmującej się transportem drzewa oraz budową kolei i chociaż te przedsięwzięcia literackie i handlowe nie okazały się dla niego intratne, kontynuował swoją pracę i podróżował po Rosji, Kaukazie i Syberii w poszukiwaniu nowych materiałów i dochodów.

W roku 1872 Curtin ożenił się z Almą Cardell, która przez następne 34 lata towarzyszyła mu wiernie w jego pracy i podróżach. W roku 1883 uzyskał posadę w Biurze Etnologii Instytutu Smithsona w Waszyngtonie i przez następne 8—9 lat prowadził badania nad indiańskimi językami w Stanach Zjednoczonych i w Ameryce Środkowej.

Właśnie pod koniec tego okresu rozpoczął pracę nad przekładem *Ogniem i mieczem* (opublikowanym w r. 1890) i choć zainteresowanie książką i dochody ze sprzedaży były początkowo małe, Curtin wytrwale tłumaczenie kontynuował i w wolnych chwilach dyktował żonie angielski tekst *Potopu* (1891) i *Pana Wołodyjowskiego* (1893) wszędzie, gdziekolwiek się znaleźli: w indiańskich wioskach Kalifornii, w Nebaj w Gwatemali, w Connemara w Irlandii. Wspólny trud Curtinów przyniósł wreszcie owoce: w przeciągu 18 miesięcy od opublikowania w Stanach *Quo vadis* (1896) sprzedano 600 tysięcy egzemplarzy powieści i ten sukces wydawniczy spowodował znaczny wzrost zainteresowania innymi książkami Sienkiewicza. Do roku 1915 sprzedano przeszło półtora miliona egzemplarzy *Quo vadis*, a firma „Little, Brown and Company" opublikowała kilka wydań powieści, od luksusowego 12-dolarowego do 25-centowego wydania. Curtinowie stali się nagle majętnymi ludźmi, ale żeby zabezpieczyć prawa autorskie swoich tłumaczeń wobec licznych innych wydań Sienkiewicza po angielsku, szybko ruszyli do Europy, aby odnaleźć słynnego pisarza i uzyskać od niego wyłączne prawa autorskie dla siebie i wydawnictwa. Trzeba tutaj przypomnieć, że Sienkiewicza, jako obywatela Rosji, kraju, który nie należał do Konwencji Berneńskiej, nie chroniło międzynarodowe prawo autorskie i większością olbrzymich zysków z jego dzieł w Ameryce dzielili się wydawcy i tłumacze.

Do pierwszego spotkania Curtinów z Sienkiewiczem doszło w czerwcu 1897 w Ragaz, w Szwajcarii. W sierpniu Curtinowie przyjechali do Polski, a w następnych latach wielokrotnie przyjeżdżali do Warszawy, Krakowa, Zakopanego i Oblęgorka, aby zobaczyć się z pisarzem. Nawiązali też kontakty z przedstawicielami literackiego świata w Polsce, np. z Prusem, Sieroszewskim, Orzeszkową, Świętochowskim i Wolffem. W wyniku tych znajomości Curtinowie przetłumaczyli na angielski m. in. *Faraona* i *Argonautów* oraz kontynuowali, na bardzo korzystnych dla siebie warunkach, tłumaczenie nowych książek Sienkiewicza, np. *Krzyżaków* i *Na polu chwały*.

Mogli sobie teraz pozwolić na wielką podróż, w czasie której w Jasnej Polanie odwiedzili Tołstoja i poprzez Syberię dotarli do Chin i Japonii. Wyjeżdżali też parę razy do Europy i Kanady. Wkrótce po opublikowaniu *Na polu chwały*, w grudniu 1906, Curtin zmarł. Żona przeżyła go o przeszło 31 lat.

Przez ostatnie 45 lat głównym źródłem wiadomości o życiu i działalności Curtina, włącznie z jego polskimi kontaktami, były *Memoirs of Jeremiah Curtin*, wydane przez Towarzystwo Historyczne Stanu Wisconsin (Wisconsin County Historical Society) w Madison. We wstępie Joseph Schafer, redaktor *Memoirs*, pisze, że manuskrypt przyniosła do Towarzystwa Historycznego pani Seifert, bratanica Curtina, i zapewniła go, że chociaż pisany jest ręką pani Curtin, autorem był Jeremiah Curtin, który miał zwyczaj dyktować żonie, ona zaś potem przepisywała wszystkie teksty, czasami parokrotnie.

Po przeglądnięciu manuskryptu Schafer zorientował się, że przy dyktowaniu tekstu Curtin musiał mieć przed sobą dokładny zapis wydarzeń. Wskazywało na to wiele szczegółów i opisów, czasami z dokładnymi datami i nazwami miejscowości, przywołanymi w wielu wypadkach zapewne nie z pamięci. Być może, były to jakieś notatki robione na gorąco lub regularnie pisane listy czy diariusz, być może — wycinki z korespondencji prasowej. Na wszystkie domniemania Schafera pani Seifert odpowiedziała, że żadne dzienniki nie istnieją. Pani Curtin pisała wprawdzie często listy do matki, które podobno były w posiadaniu Curtina i mogły stanowić podstawę manuskryptu z okresu poślubnego, po r. 1872, ale one także zaginęły.

Schafer zaakceptował, z pewnymi wątpliwościami, to wytłumaczenie i opublikował manuskrypt jako *Memoirs of Jeremiah Curtin*. Na podstawie tych wspomnień opisał we wstępie poglądy i opinie Curtina, a wielu naukowców w swoich badaniach oparło się na tym źródle.

Pomiędzy r. 1976 a 1982 rodzina pani Curtin przekazała do Towarzystwa Historycznego w Milwaukee 16 pudeł z rękopisami. Wśród tych dokumentów znalazło się około 30 zapisanych zeszytów datowanych od r. 1861 do 1936, liczne listy, wiele notatników, wycinków prasowych i zdjęć [2]. Po przeglądnięciu tych papierów możemy łatwo stwierdzić, że w owych zeszytach znajdują się oryginalne dzienniki pani Curtin i że to właśnie głównie na ich podstawie napisała ona *Memoirs of Jeremiah*

---

[2] Wymieńmy tytułem przykładu następujące fotografie: Sienkiewicz z dziećmi, Sienkiewicz w fotelu, Sienkiewicz (3 zdjęcia), Curtin i Sienkiewicz (2 zdjęcia), Sienkiewicz jako myśliwy, Sienkiewicz z książką, Sienkiewicz z dziećmi i przyjaciółmi oraz Curtinowie na wycieczce do Czarnego Stawu, Sienkiewicz w swoim gabinecie, Oblęgorek (kilka zdjęć), Sieroszewski, Prus, Lwów (10 zdjęć), Kopiec Kościuszki, Kraków (10 zdjęć), Częstochowa (2 zdjęcia), Zakopane (3 zdjęcia Stanisława Bizańskiego); jak również autografy Sienkiewicza, wśród nich jego życiorys i listy pisane przez niego po angielsku (z 1 I 1904, 14 III 1901, 15 IV 1898), a także maszynopisy jego utworów: *Diokles* (z podpisem autora) i *Dwie łąki* (z podpisem autora i datą: „Oblęgorek, 1 sierpnia 1903") oraz kartki wizytowe i koperty od Sienkiewicza, niektóre z tekstem. Prócz tego: list do Sienkiewicza od Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie (1896), listy Jadwigi Sienkiewicz do pani Curtin, listy Józefa Potockiego do Curtina, Listy Wacława Sieroszewskiego, listy Branickiej, autograf Tołstoja.

Curtin. Odnosi się to szczególnie do okresu, który interesuje nas najbardziej, tj. do lat 1872—1906.

Wszystkie notatki pisane są ręką pani Curtin i rejestrują prawie dzień po dniu najciekawsze wydarzenia. Curtin występuje w nich jako Jeremiah (w przekładzie posługuję się wersją spolszczoną: Jeremiasz) lub częściej: J. Porównując te dzienniki z *Memoirs*, widzimy wyraźnie, że oprócz drobnych zmian stylistycznych i zastąpienia litery „J." literą „I" (ja) teksty wykazują często bardzo duże podobieństwo.

Jako przykład niech posłuży porównanie odpowiednich fragmentów *Memoirs* (s. 599—600) i dzienników pani Curtin. W *Memoirs* czytamy:

> Mój pierwszy egzemplarz *Quo vadis* przyszedł 3 listopada, tydzień wcześniej, niż oczekiwałem. Bardzo się ucieszyliśmy. Spędziłem prawie całe popołudnie przeglądając go. Jeżeli ja mogę coś powiedzieć na ten temat, choć nie powinienem, czyta się „tak gładko jak po maśle".

W dziennikach pani Curtin zanotowała nagłówkiem 3 listopada 1896, Cometan, Gwatemala:

> Jeremiasz przyniósł *Quo vadis* z poczty dzisiaj rano, powiedział, żebym zamknęła oczy i zgadła, co ma, potem powiedział, że to nasza książka. Bardzo się ucieszyliśmy, przyszła przynajmniej tydzień wcześniej, niż oczekiwaliśmy. J. spędził prawie cały dzień przeglądając ją i jest bardzo zadowolony, mówi, że „czyta się jak po maśle".

Często jednak różnice pomiędzy tekstami są bardziej istotne. Zanim je omówimy, należy najpierw odpowiedzieć na pytanie, dlaczego pani Curtin zdecydowała się przygotować do druku swoje dzienniki jako *Memoirs of Jeremiah Curtin*. O odpowiedź nietrudno. Przez 34 lata Curtinowie dzielili trudy i niedostatki, pracę i podróże, a wreszcie uznanie i sukces, a nie ulega wątpliwości, że wysiłek ich był wspólny. Poza tym w większości wydarzeń i spotkań brali udział razem, w niektórych sama pani Curtin, a jeżeli na którymś obecny był tylko Curtin, wtedy relacjonował jej wszystko natychmiast po powrocie, a ona zapisywała zdarzenie w swoich dziennikach. Pani Curtin była zapewne przekonana, że przygotowanie tych zapisków do druku jest kontynuacją ich wspólnej pracy, a ponieważ zawsze pozostawała w cieniu swego męża, nie widziała chyba nic dziwnego w wyeksponowaniu jego osiągnięć i dyskretnym wycofaniu się na drugi plan, w jeszcze jednym akcie małżeńskiej lojalności.

Podobną myśl możemy znaleźć zresztą w samych dziennikach pani Curtin. Oto zapis z grudnia 1906, w Bristolu w Vermont:

> Umarł on za dwadzieścia czwarta rano, w piątek, 14 grudnia 1906. [...] Jeremiasz został pochowany we wtorek, 18 grudnia. Przez 4 dni leżał na kanapie w bibliotece, gdzie umarł. Często chodziłam do niego [...] i obiecałam skończyć jego książki, jeżeli mi dane będzie żyć, i zrobić wszystko, co sobie życzył, abym zrobiła.

Obietnicy dotrzymała. Pod datą 11 marca 1907 znajdujemy zapis: „Zrobiłam wszystko, co mogłam, aby wykonać pracę, którą zostawił, ale czasami jestem naprawdę zniechęcona". 27 marca tego samego roku pi-





Alma Curtin
Ze zbiorów Milwaukee County Historical Society

Curtin i Sienkiewicz w Warszawie
Ze zbiorów Milwaukee County Historical Society



Curtin i Sienkiewicz w Oblęgorku

Ze zbiorów Milwaukee County Historical Society

sała: „Róża i ja pracujemy od siódmego stycznia nad manuskryptem Jeremiasza”. W wyniku tej pracy książka Curtina *The Mongols* została opublikowana w grudniu 1907, w pierwszą rocznicę śmierci autora, a w 2 lata później ukazała się *Podróż po Południowej Syberii.* Na *Memoirs* trzeba było poczekać dłużej.

Celem, jaki przyświecał autorce *Memoirs*, było bowiem nie tylko przedstawienie życia i działalności męża w jak najlepszym świetle, ale także przemilczenie lub usunięcie prawie wszystkiego, co mogłoby rzucić cień na jego pamięć. A rzeczy takich mogło być w jej mniemaniu sporo.

Przez wiele lat, szczególnie po nieudanym debiucie w służbie dyplomatycznej, Curtin zdobywał środki utrzymania dzięki swoim zdolnościom, wytężonej pracy, starannie kultywowanym znajomościom i znakomitym umiejętnościom autoreklamy. Przez dłuższy czas pozostając bez stałej posady, zabiegał o sukcesy literackie, a także handlowe — głównie jako autor etnograficznych opisów lub tłumaczeń, docierając do egzotycznych miejscowości i przyswajając amerykańskim czytelnikom nieznanych, przeważnie słowiańskich, pisarzy. Nie mając stałego miejsca zamieszkania, Curtin przerzucał się z hotelu do hotelu, z miasta do miasta, z kraju do kraju — w pościgu za nowymi materiałami i literackimi kontaktami. Wytrwały, obrotny i przedsiębiorczy, wykorzystywał doskonale swoje znajomości i przy każdej okazji podkreślał własne umiejętności językowe oraz osiągnięcia literackie, nie grzesząc przy tym zbyt wielką skromnością. Pomimo licznych niepowodzeń handlowych — w transakcjach finansowych potrafił postawić na swoim i wreszcie, tłumacząc Sienkiewicza, trafił na prawdziwą kopalnię złota.

Spójrzmy więc z perspektywy czasu, w jaki sposób pani Curtin przedstawiła w *Memoirs* pierwsze spotkanie Curtina i Sienkiewicza w 1897 r. w Ragaz, a następnie — jak na bieżąco notowała wydarzenia tych dni w swoich dziennikach i listach. Trzeba tutaj dodać, że jej opis w *Memoirs* pokrywa się dokładnie z opisem sporządzonym przez jej męża opublikowanym w miesięczniku „The Century” [3], mamy więc tu do czynienia z oficjalną wersją Curtinów. W *Memoirs* (s. 645—646) czytamy:

Przed wyjazdem z Ameryki postanowiłem zrobić krótką wycieczkę do Szwajcarii i innych spokojnych miejsc w Europie. Z Londynu pojechałem bezpośrednio do Ragaz, które było słynne z gorących kąpieli w wodzie mineralnej.

W Ragaz spotkałem po raz pierwszy Sienkiewicza. Przyjechałem do hotelu Quellenhof koło lunchu. Dyrektor przyjął mnie z tą staranną kurtuazją, z której słyną niektórzy szwajcarscy dyrektorzy, i znalazł dla mnie, po przezwyciężeniu pewnych trudności, właśnie ten pokój, który chciałem (nr 131), bo z jego okien rozpościerał się wspaniały widok: na pierwszym planie mały kościół ze smukłym szpicem wieżyczki, parę domów i wiele zielonych pól; na drugim planie majestatyczne góry. W sali jadalnej, ku memu wielkiemu zdziwieniu i satysfakcji, dyrektor poinformował mnie, że posadzi mnie przy „*table d'hôte*” koło polskiego dżentel-

---

[3] „The Century”, LVI, 3, July 1898, s. 428—433.

mena o nazwisku Sienkiewicz, pisarza. Kiedy Sienkiewicz dowiedział się, kim jestem, wyraził wielką radość, a także zdziwienie, bo pojawiłem się przy nim niespodziewanie i tak się zdarzyło, że właśnie czytał amerykańskie wydanie *Quo vadis*. *Trylogię* i inne tomy czytał jakiś czas temu.

O tym samym wydarzeniu pisze pani Curtin w dziennikach i listach do matki. W dziennikach pod nagłówkiem „Maj 13, 1897, Boston", wspomina o rozmowie z Brownem [4]:

Potem rozmowa, aby zapłacili 500 dolarów na koszty podróży do Polski.

W liście do matki (datowanym: Londyn, Charing Cross [5], 26 maja 1897) pisze:

Jeszcze nie zdecydowaliśmy dokładnie, co zrobimy. J. telegrafował dzisiaj rano, żeby się dowiedzieć, gdzie jest Sienkiewicz, jest bardzo niespokojny, bo chce wiedzieć, kiedy on skończy *Krzyżaków*, bo musimy planować naszą pracę do pewnego stopnia w zależności od tego.

Po kilku dniach pani Curtin notuje w dziennikach (poniedziałek, 31 maja 1897, Londyn):

Wysłaliśmy telegram wczoraj do Paryża, żeby się dowiedzieć, gdzie jest Sienkievitch [!], nie mamy odpowiedzi.

A w liście do matki (Londyn, Charing Cross, 2 czerwca 1897):

J. telegrafował do Paryża i Krakowa, żeby się dowiedzieć, gdzie jest w tej chwili Sienkevitch [!], i dowiedział się, że jest w Szwajcarii, więc pojedziemy tam, żeby się z nim zobaczyć.

I w tym samym liście (czwartek, 3 czerwca 1897) dołącza informację:

Nasze bilety do Ragaz w Szwajcarii kupione, trochę za Zurichem, planujemy wyruszyć o jedenastej jutro.

Po czym dłuższa notatka w dziennikach (niedziela, 6 czerwca, 1897, Ragaz):

Przyjechaliśmy do Ragaz o 12.30, do hotelu „Quellen Hof", dali nam do wyboru kilka pokoi z wspaniałym górskim widokiem, wybraliśmy 131 na drugim piętrze. Są dwa podwójne okna, na pierwszym planie mały kościół z wysokim szpicem wieżyczki, parę domów otoczonych przez wysokie góry częściowo pokryte zielenią i drzewami, ale jest wyraźna linia, gdzie kończą się sosny i widać tylko skaliste wierzchołki. Widok po prostu wspaniały, wydaje się nam piękniejszy niż w innych okolicach Szwajcarii. [...] Skoro tylko przyszliśmy do naszego pokoju, zapytaliśmy naszego pokojowego, czy Polak o nazwisku Sienkievicz [!] zatrzymał się tutaj. „Nie" — powiedział pokojowy — „ale może przyjedzie, był tutaj jakiś Anglik". J. zapytał go, jak długo był tutaj. „Około trzech dni". Zakładając, że jeżeli S. był tutaj, to co najmniej tydzień, pomyśleliśmy, że to nie mógł być on. J. po-

---

[4] John Murray Brown, dyrektor firmy „Little, Brown and Company" był studenckim kolegą Curtina z Harvardu.

[5] Hotel, w którym Curtinowie zatrzymywali się często.

szedł na dół, ale nie mógł znaleźć nikogo, kto by mu powiedział, potem umyliśmy się i poszliśmy na *lunch*, który już podawano; weszliśmy do hallu, gdzie było wiele stołów okrągłych i dwa długie, jeden prawie pusty, a przy drugim chyba dwudziestu pięciu gości. Właściciel podszedł do nas i kiedy służący sadzał nas przy małym stole, J. zapytał właściciela, czy Sienkiewicz jest tutaj. „Tak, przy długim stole" — i zaprowadził nas do pana po drugiej stronie, którym był sam S. Wówczas J. wręczył mu swój bilet wizytowy, podali sobie rękę i potem zaczęli rozmawiać. Widocznie był cokolwiek zdziwiony naszą obecnością, powiedział, że telegrafował pan z Londynu do Abdanka [6]. Tak, odparł J., i także do Warszawy (J. nie powiedział mu, że Abdank przysłał nam tylko poufną wiadomość, że on już wyjechał do Szwajcarii, nie podając nam wcale, do jakiego miasta), bo doszedł do wniosku, że S. wiedział o tym wszystkim.

W liście do matki (7 czerwca 1897, Ragaz) zaś wiadomość: ,,Znaleźliśmy Sienkiewicza".

A więc wreszcie dochodzimy do części zasadniczej: do pełnego tekstu oryginalnych dzienników. *Memoirs* są tylko wyborem pani Curtin, a do tego wyborem spreparowanym, i dlatego cierpią wskutek skrótowości i zniekształcenia opisów. Dzienniki natomiast oddają wiernie, choć subiektywnie, bogactwo wrażeń i wydarzeń, których doświadczyła autorka. A była ona bardzo dobrym obserwatorem, szczególnie ludzi, a także wiernym rejestratorem wszelkich wypadków i rozmów. Spostrzegawcza i inteligentna, tak jak mąż wykazywała wielkie zainteresowanie egzotycznym i ciągle zmieniającym się otoczeniem i nawet nieznajomość języka [7] czy kultury lub niesprzyjające warunki nie stanowiły bariery dla jej kronikarskiego i fotograficznego talentu. Widać to np. wyraźnie w jednym z najtrudniejszych dla niej momentów, kiedy w jesieni 1905 zrozpaczona podróżuje samotnie poprzez Atlantyk, Europę i Rosję w poszukiwaniu męża, a nie przestaje opisywać swoich wrażeń i współtowarzyszy podróży.

Dla dopełnienia tematu cytujemy pełny opis pobytu Curtinów w Polsce w 1898 r. zawarty w zapisach pani Curtin z Warszawy i Krakowa. Celem przyjazdu do Polski była próba nakłonienia autora *Quo vadis* do podpisania umowy, która dałaby nie tylko Curtinowi wyłączne prawo tłumaczenia książek Sienkiewicza na angielski, ale także pozwolenie na opublikowanie ich po angielsku, zanim zostaną wydane po polsku. Była więc to misja nad wyraz delikatna.

Piątek, 9 grudnia 1898, Warszawa [8]: Przyjemny ranek. Napiliśmy się kawy i J. poszedł z wizytą do Sienkiewicza, znalazł go w dobrym zdrowiu, ale trochę przemęczonego z powodu nadmiaru pracy i wszystkich zajęć w komitecie pomnika Mickiewicza, który ma być odsłonięty dwudziestego czwartego. Było mu przyjemnie

---

[6] Chodzi tu o Brunona Abakanowicza, przyjaciela Sienkiewicza, zamieszkałego we Francji.

[7] Trzeba zaznaczyć, że z Polakami Curtinowie rozmawiali prawie zawsze po angielsku.

[8] W Warszawie Curtinowie zatrzymywali się w Hotelu Europejskim.

zobaczyć J., powiedział, że jest prawie w połowie *Krzyżaków*. J. nazwał Jadwigę [9] Danusią, co gospodarzowi sprawiło przyjemność, powiedział: tak, ona jest prawie jak Danusia. J. zapytał, czy może ją nazwać Danusią, S. powiedział: tak. Nie podobają mu się ilustracje w *Quo vadis*. Jest zły na kogoś, kto napisał o nim artykuł, w którym mówi, że nie jest Polakiem, ale Litwinem. Myśli, że rosyjski car jest dobrym człowiekiem, ale jest „tak otoczony". Mówi, że jak skończy tę książkę, to ma zamiar odpocząć około roku, napisać sztukę, itd., zanim zacznie znowu ciężko pracować. J. napisał do hrabiny [10] i otrzymał odpowiedź, że jej syn jest chory na szkarlatynę. Szkoda, bo J. myślał, że uda mu się ją pozyskać, aby mu pomogła skłonić Sienkiewicza do zawarcia takiej umowy, dzięki której i on, i J. mogliby dostać więcej pieniędzy za swoją pracę. Dzisiaj po południu poszliśmy do naszej starej kawiarni i napiliśmy się „czaju", czyli jak mówią Polacy, „herbaty", a potem ja czytałam *Francuską rewolucję* Carlyle'a, bo robi się ciemno o czwartej, potem poszliśmy na spacer. J. podyktował list do pani Holbrook, prosiła, żeby jej powiedzieć, jakie języki powinien studiować jej syn, guwerner w Yale. Zjedliśmy kolację w pokoju. Przyjemny wieczór, jasny na tyle, na ile pozwalają dwie świece zamiast gazu lub elektryczności. Wczoraj wieczorem przyszły dwa listy od Browna. Mam nadzieję, że wszystko uda się pomyślnie.

Sobota, 10 grudnia: Pochmurna pogoda. Wychodziliśmy parę razy. Zjedliśmy obiad w kawiarni i bulion przed pójściem do łóżka.

Niedziela, 11 grudnia: Wilgotno, od czasu do czasu deszcz, ale wcale nie zimno. Pracowaliśmy prawie do zachodu słońca o czwartej, potem poszliśmy na spacer znaleźć najkrótszą drogę na ulicę Długą, o której pisze Sienkiewicz, spory spacer i wiatr wiał nam w twarz. Jest to interesująca ulica, a ulice, które prowadzą do niej przez Rynek, są bardzo stare, niektóre bardzo wąskie i pełne małych sklepów — wszystkie otwarte i pełne ludzi niższej klasy. Po powrocie poszliśmy zobaczyć panoramę odwrotu Napoleona z Rosji, obrazy młodszego Kossaka. Są wyjątkowo udane, ale wydawało mi się, że w galerii było chłodno, i jak tylko wróciliśmy, zorientowałam się, że jestem bardzo przeziębiona i że od przyjazdu tutaj nie mogę się pozbyć kaszlu. Zjedliśmy obiad w pokoju. Czytaliśmy *Francuską rewolucję*, która jest niezwykle interesująca.

Poniedziałek, 12 grudnia: Jestem prawie chora, jak gdyby z przeziębieniem w gardle, kaszlę strasznie i z tego mam ból głowy. J. dostał wczoraj list od hrabiny, jej syn jest chory na szkarlatynę, tak że na razie nie możemy się z nią zobaczyć. To zawód dla J. w jego planach, bo ona w pełni rozumie i docenia wartość jego tłumaczeń, J. wysłał list do Browna, a ja jeden do Willa [11] i jeden do matki.

Wtorek, 13 grudnia: Trochę ładniej. Zmieniliśmy pokój dzisiaj rano na pokój 115, ten sam, który mieliśmy w ubiegłym roku, jest większy i jaśniejszy niż poprzedni i bardziej swojski dla nas. Przeziębienie bez zmian, wczoraj wieczorem, kiedy byliśmy na obiedzie, przyszedł doktor [12], tak że nie widzieliśmy go, a w niedzielę, kiedy nas nie było, przyszli z wizytą Sienkiewicz i Jadwiga. J. poszedł do doktora i ten przyjdzie mnie zbadać dzisiaj po południu. J. poszedł też z wizytą do Sienkiewicza, ale nie było go w domu. Trudno załatwić jakieś sprawy z tymi Polakami. Przyszedł doktor i powiedział, że muszę zostać w łóżku. I zapisał 24 bańki na plecy. Przyszedł ktoś później i postawił mi je. Siedziałam podparta na krześle i czytałam *Francuską rewolucję* do dziewiątej. Wieczory dłużą się Jeremiaszowi, kiedy nie czytam. Potem wypiliśmy gorący bulion i poszli spać.

---

[9] Córkę Sienkiewicza.

[10] Mowa o hrabinie Annie B r a n i c k i e j, której Curtin zadedykował w 1900 r. swoje tłumaczenie *Krzyżaków*.

[11] Will to brat pani Curtin.

[12] Doktor Karol B e n n i z Warszawy, przyjaciel Sienkiewicza.

Środa, 14 grudnia: Jestem dalej poważnie chora w łóżku, ale pracowałam, kiedy Jeremiasz dyktował cały dzień *Krzyżaków*, to dobrze. J. rozmawiał z Sienkiewiczem, był on nastawiony pozytywnie.

Czwartek, 15 grudnia: Doktor był znowu wieczorem, mówi, że stan się poprawia, ale muszę zostać w łóżku.

Piątek, 16 grudnia: Pierwszy śnieg, ale tylko trochę. Dzień był na ogół pogodny. Jest miło, bo słońce wyszło i świeci jasno, mieliśmy takie oblężenie pochmurnej, szarej pogody tej zimy, gdziekolwiek byliśmy. Pracowaliśmy cały dzień nad *Krzyżakami*. Dziś wieczór czytałam — wieczory są bardzo długie, bo robi się ciemno o czwartej. J. otrzymał list od Prentissa [13] w sprawie praw autorskich i od Browna, że da książkę firmie Williams i Norgate [14], ale że nie mógłby jej wysłać przed Świętami, chyba żeby tylko wstęp miał prawo autorskie w Anglii.

Sobota, 17 grudnia. Znowu ciepło i trochę deszczu. Doktor był znowu wieczorem i powiedział, że trzeba mi znowu postawić bańki, więc poszłam do łóżka i około 9-tej wieczorem przyszedł ktoś i postawił mi 24 bańki — nie mogę ich ścierpieć!

Niedziela, 18 grudnia. Pochmurno. Jeremiasz był chory całą noc, kłopoty z żołądkiem, poszedł rano do doktora. Doktor powiedział, że się przestraszył, kiedy go zobaczył, myślał, że mój stan się pogorszył. J. zażył kilka wielkich kapsułek oleju rycynowego, jedną co pięć minut z gorącą herbatą. Spędziliśmy wieczór czytając *Thaddeus of Warsaw*, książkę napisaną przez Jane Porter prawie sto lat temu. Kupiłam ją w Londynie, przedtem jej nie czytałam. Wilanów, Warszawa i Praga przedstawione są tak, jakby autorka nigdy ich nie widziała, pisze, że Wilanów jest n a w z g ó r z u!

Poniedziałek, 19 grudnia: Deszczowo. J. poszedł odwiedzić Sienkiewicza dzisiaj rano, wziął ze sobą parę pism angielskich, odbył z nim interesującą rozmowę. Wyjeżdża on do Krakowa po Nowym Roku, bo jego syn Henryk nie może przyjechać do Warszawy, panuje tu szkarlatyna. Hrabina Branicka zaraziła się teraz. S. będzie pisał książkę o Othonie i nie będzie teraz, a może wcale, pisał o Kossuko [15]. J. uważa, że szkoda, chociaż myśli, że każda jego powieść będzie dobra.

Wtorek, 20, środa, 21, czwartek, 22 grudnia: Mgliste dnie, rozpogadza się zazwyczaj po południu. Jednego wieczoru zaczął padać śnieg i byliśmy pewni, że będą rano sanki, ale spadło tylko trochę, tyle tylko, że zrobiło się błoto na ulicy i mokro na chodnikach. Sienkiewicz wyjechał na polowanie w tym tygodniu. Moje przeziębienie lepiej, hotel jest bardzo drogi, nasz rachunek w tym tygodniu wyniósł 57 rubli i nie mieliśmy prawie nic oprócz pokoju i kawy rano, ale liczą sobie jednego rubla za kawę i 1,25 za każdy obiad podany w pokoju, świeczki 30 kopiejek za dwie — w sklepie można dostać 5 lub 6 za 24 kopiejki — potem dodatkowo za kominek, i tak szybko rośnie. We czwartek wieczorem przyszedł doktor i powiedział, że jestem zdrowa i mogę teraz wychodzić, nie wychodziłam prawie dwa tygodnie. Doktor jest tak zajęty tym pomnikiem, że nie możemy zamienić z nim słowa. Jest niezwykle miły, ale zawsze w takim pośpiechu. Wiele tu chorób teraz.

Piątek, 23 grudnia: poszłam rano z J. na kawę do naszej kawiarni, wypiłam kawę, J. herbatę, bo doktor mu powiedział, żeby nie pił kawy. W kawiarni było pełno ciasta na Święta, nie czuliśmy się zbyt dobrze. J. poszedł dwa razy odwiedzić Sienkiewicza, ale nie zastał go w domu. Dzisiaj wieczorem zaczęliśmy czytać *Wendetę* Marii Corello.

Sobota, 24 grudnia. Dzisiaj rano, bardzo wcześnie, jak na to miejsce i tę porę roku, zaczęły dzwonić hotelowe dzwonki. Wstaliśmy o normalnej porze, raczej ja,

---

[13] Studencki kolega z Harvardu, prawnik w Waszyngtonie.

[14] Firma wydawnicza w Anglii.

[15] Chodzi tu o pomysł powieści „rzymskiej" oraz prawdopodobnie o zniekształcone nazwisko Kościuszki.

bo J. pije herbatę w łóżku, kiedy przyszedł pokojowy i powiedział, że nie ma chleba i mleka w hotelu, policja się ustawiła przed hotelem i nie wpuściła żadnych wozów — nonsens! O ósmej rano i oczywiście dużo wcześniej, bo dostają zaopatrzenie o siódmej. Na szczęście, kiedy wyszłam wczoraj, kupiłam chleb, więc zjedliśmy go i wypiliśmy herbatę z cytryną. Potem wyszliśmy o 9.30, jako że uroczystość była o 10-tej. Plac, na którym jest pomnik, był już pełen ludzi, jedni z biletami jednego koloru zajmowali miejsca na ulicy, drudzy, z białymi kopertami, wchodzili na teren pomnika. My mieliśmy biały bilet. Policja była wszędzie, cały rząd rosyjskich żołnierzy stał przed ludźmi na ulicy. Wojskowa policja stała na drodze wiodącej do pomnika i żądała biletów, wszystko było pod zarządem rosyjskiej armii, tak jak gdyby ludzie byli tłumem afrykańskich niewolników. Smutny i interesujący widok, bez żadnego dźwięku ani ruchu w tłumie. Przy wejściu do pomnika powitał nas Sienkiewicz. Wygląda źle, żółte plamy na jego powiekach powiększyły się, posiwiał i jest bardziej ziemisty. Był bardzo miły. Przyszedł doktor i porozmawiał z nami, jako że byli w komitecie, który witał gości. Przyszli księża, a potem biskup, bardzo stary i wyschnięty, z wielkim zakrzywionym nosem, w długiej purpurowej szacie. Było takie miejsce z jednej strony przed pomnikiem, gdzie usiadł on i inni przedstawiciele Kościoła. Członkowie komitetu, złożonego z sześciu lub ośmiu osób, wśród nich doktor i Sienkiewicz, stali na postumencie pomnika. Nie padło ani jedno słowo, potem liny zaczęły się rozluźniać, a przykrycie opadać, kiedy zaś je zdejmowano, orkiestra zagrała żałobnego marsza. Potem jeden dostojnik kościelny przeczytał zdanie lub dwa, drugi zajął miejsce na postumencie i pokropił święconą wodą we wszystkie strony, bez słowa, zszedł i uroczystość, zupełnie bez słowa, zakończyła się. Wielu ludzi miało łzy w oczach, kiedy zdejmowano przykrycie i wyłonił się pomnik, a orkiestra grała żałobnego marsza. Biedni ludzie, nie mają wolności słowa. Przygotowano przemówienia, ale po przedłożeniu władzom rosyjskim zostały one poobcinane, nawet jeżeli nie zupełnie, to na tyle, że Polacy, w których duch nie upadł, uznali, że milczenie jest złotem. Tak więc odbyła się cicha uroczystość, bez słowa, dla Rosjan gorsza niż największa ilość przemówień, nawet jeśliby były krytyczne, bo to wyeksponowało stan niewolnictwa przed całym światem, a jest nieprzyjemnie, gdy cywilizowani ludzie dostrzegają ten stan, ani też nie świadczy dobrze o narodzie, który go narzucił. Cały dzień wczoraj odbywały się przemarsze oddziałów, tam i z powrotem, bez żadnego widocznego powodu. J. zapytał księgarza, po co to, powiedział, że po to, żeby zastraszyć Polaków. To nonsens, aby okiełzać mowę w ten sposób. Dzisiaj wieczorem jest wymazana szpalta w „London Times".

Boże Narodzenie 1898: Jasny, zimny dzień. Rano zjedliśmy świąteczną babkę i ciasto z herbatą. J. czytał „Timesa" w łóżku, potem wstał, napisał do Londynu i Krakowa, żeby zatrzymali listy do naszego przyjazdu. Po skończeniu zasiadł na jakiś czas do korekty *Krzyżaków*. Potem pojechaliśmy konnym tramwajem na ulicę, gdzie mieszka Sienkiewicz, aby zrobić tylko jedno zdjęcie, po powrocie wypiliśmy szklankę dobrej herbaty i zjedliśmy jeszcze ciasta. Rozmawiamy o tłumaczeniu powieści Prusa o starożytnym Egipcie, rozmawiamy o podróży na Syberię i naszej nadchodzącej podróży do Egiptu. Zdrowie nam naprawdę dopisuje i dziękujemy za to Bogu. Kiedy wróciliśmy z miasta, napiliśmy się herbaty, z zamiarem zjedzenia obiadu później. Ale kiedy zrobiło się za ciemno, żeby pracować, i trochę poczytaliśmy, zeszliśmy na obiad świąteczny, ale dowiedzieliśmy się, że dzisiaj nie podają obiadu. Próbowaliśmy zamówić coś z karty, ale mieli tylko dwie czy trzy rzeczy dzisiaj. Jedna z nich, kurczak, kosztowała tylko 5 rubli. Stwierdziliśmy jednak, że taki obiad kosztowałby 6 lub 7 rubli i musielibyśmy czekać, aż ugotują. Poszliśmy na górę, potem udaliśmy się do innej kawiarni — wszystkie były zamknięte. Wróciliśmy, zjedliśmy chleb z masłem i herbatę na nasz obiad świąteczny.

Poniedziałek, 26 grudnia: Pochmurny dzień, zimno, ale popaduje. Jeremiasz poszedł do Sienkiewicza na umówione spotkanie o czwartej i S. zgodził się na

wydanie książki lub książek po angielsku, zanim zrobi to po polsku. Jest to w pełni zadowalające dla Jeremiasza i stawia nas na mocnym gruncie, cieszymy się bardzo. Wyszliśmy o szóstej zobaczyć, czy dostaniemy obiad w kawiarni, ale jako że to „święto", nie było obiadu w hotelu — dowiedzieliśmy się, że kawiarnia będzie otwarta o dziewiątej, więc wróciliśmy i czytaliśmy do dziewiątej po napiciu się filiżanki herbaty w naszej starej kawiarni, potem znowu wyszliśmy i udało się nam dostać befsztyk i kotleta, ale musieliśmy siedzieć w zimnym pokoju, jako że było „święto" i nie ogrzewali. Ciężkie to dnie dla obcokrajowców. Nie ma świeżego chleba od soboty rano i nie będzie, aż dopiero jutro rano. Poszliśmy zobaczyć kolekcję obrazów tutaj w hotelu, wszystkie słabe oprócz portretów, które wyglądały, jakby były dobre, reszta nic nie warta. Mamy nadzieję wyjechać do Krakowa w tym tygodniu. Jeszcze nie ma śniegu, dziwna zima, mamy nadzieję, że pogoda będzie dobra, nim wyjedziemy na południe.

O kontaktach z Sienkiewiczem pisała też pani Curtin w liście do siostry (Boże Narodzenie 1898, Warszawa):

Więc Jeremiasz prawie skończył z Sienkiewiczem i pomyślnie. Jutro jedziemy do Krakowa albo pojutrze. Sienkiewicz też jedzie, bo Jadwiga i Henryk są tam — Henryk jest w szkole w Krakowie, miał przyjechać tutaj na Boże Narodzenie, ale w Warszawie szaleje szkarlatyna, i zamiast mieć obydwoje dzieci na święta, Sienkiewicz musiał posłać Jadwigę do Krakowa. Teraz on pojedzie pod koniec tygodnia i zostanie tam dwa, może trzy tygodnie. Zostaniemy w Krakowie do zobaczenia się hrabią Potockim [16], a potem wyjedziemy do Egiptu. — Sprawy się teraz tak ułożyły, że Jeremiasz zrobi, co będzie chciał, nie próbując przeprowadzić sprawy przez Kongres [17], bardzo niepewna i trudna rzecz. Pamiętaj, to jest rodzinny sekret, udało im się obejść brak prawa autorskiego, dzięki temu, że Sienkiewicz zgodził się dać swój manuskrypt Jeremiaszowi, tak że Jeremiasz opublikuje powieść w Ameryce i Anglii, zanim się w ogóle pokaże po polsku. Dopiero wtedy, gdy już się ukaże w pismach i jako książka w Ameryce, Sienkiewicz zacznie publikować ją w czasopiśmie w Polsce. Widzisz, to da nam co najmniej dwa lata, nim złodzieje będą mogli opublikować konkurencyjne wydanie — a wtedy niech robią, co im się podoba. — Jeremiasz jest całkiem zadowolony.

Tekst „umowy" [18], którą tak cieszyli się Curtinowie, zamieszczony został w *Memoirs* (s. 691):

Ja, Henryk Sienkiewicz, niniejszym daję i przekazuję Jeremiaszowi Curtinowi wyłączne prawo tłumaczenia wszystkich moich dzieł z polskiego na angielski i do publikowania tych tłumaczeń w Ameryce i w Imperium Brytyjskim oraz w kolo-

---

[16] Józef Potocki, autor książki *Notatki myśliwskie z Afryki*, wydanej — z ilustracjami P. Stachiewicza — w 1897 r. w Warszawie, u Gebethnera i Wolffa. Curtin przetłumaczył ją na angielski — pt. *Sport in Somaliland*.

[17] Przed przyjazdem do Polski Curtin starał się uzyskać przez Kongres prawo autorskie dla swoich tłumaczeń Sienkiewicza. Świadczy o tym następująca notatka w dziennikach pani Curtin: „Niedziela, 27 marca 1898 r., Waszyngton: Jesteśmy tutaj, żeby zobaczyć, czy Davis, Morgan i Mills, i kilku innych senatorów, którzy są przyjaźnie nastawieni do Jeremiasza, sądzą, że mógłby on uzyskać prawo autorskie dla Sienkiewicza".

[18] *De facto* jest to jednostronne oświadczenie Sienkiewicza podpisane przez niego 2 stycznia 1899 w Krakowie. Curtin starał się uzyskać tę „umowę" głównie z myślą o tłumaczeniu *Na polu chwały*, ale Sienkiewicz przysłał mu także ostatnie

niach Imperium Brytyjskiego. Zgadzam się dodatkowo dostarczyć panu Curtinowi oryginalny polski rękopis bez wyjątku każdej mojej książki, okresowo w odpowiednich odcinkach, w miarę jak będę pisał ją, i kontynuować w ten sposób, aż każde dzieło będzie zakończone, i nie publikwać powyższego dzieła po polsku, zanim nie zostanie opublikowane w czasopiśmie lub innej seryjnej formie w angielskim tłumaczeniu Curtina. Po ukończeniu tej publikacji w odcinkach będę miał prawo rozpocząć natychmiast takąż publikację wymienionej książki po polsku i kontynuować, aż będzie zakończona, ale czas poświęcony na opublikowanie jej nie powinien być krótszy niż czas już poświęcony na opublikowanie angielskiego tłumaczenia. Aż do upłynięcia tego czasu nie opublikuję powyższego dzieła w formie książkowej.

Henryk Sienkiewicz, Warszawa, 27 grudnia 1898

Następne dni pobytu Curtinów w Polsce relacjonuje pani Curtin w kolejnych odcinkach dzienników:

Wtorek, 27, środa 28 grudnia: Bankiet u jakiegoś Niemca, nie barona, Żyda, niezwykle bogaty dom. J. widział Sienkiewicza, hrabiego Branickiego, doktora.

Czwartek, 29 grudnia: Jestem niezdrowa. Wyjechaliśmy pociągiem o jedenastej. Okropnie nieprzyjemnie wyjeżdżać o tej porze, ale wybór był ten lub o piątej rano. W korytarzu wieczorem spotkaliśmy starego Polaka, który był w Raperswilu w ubiegłym roku. Jak zwykle, był w rozpaczliwym pośpiechu, nie wiadomo dlaczego. Dziwny człowiek. Mam nadzieję, że nigdy więcej nie będziemy musieli przyjeżdżać do Warszawy.

Piątek, 30 grudnia, Kraków: Jazda pociągiem całą noc i do dziesiątej rano dzisiaj, z godzinnym postojem na rosyjskiej granicy dla sprawdzenia paszportów, gdzie napiliśmy się herbaty itd. Potem na następnej stacji był budynek austriackiego cła i drugie niepotrzebne opóźnienie. Młody człowiek, który był w Ameryce i mówi po angielsku, przywitał nas na stacji w Krakowie, bo prowadzi on omnibus hotelowy [19]. Bardzo jesteśmy zadowoleni, że jesteśmy tutaj, ale pokoje, w których mieszkaliśmy, były zajęte, więc mamy pokój nad nimi, numer 40. Za wysoko się wspinać. Właściciel hotelu zaprosił nas do siebie, żebyśmy poznali jego żonę, która urodziła się w Ameryce. On ma około 55 lat, bardzo siwy, ona chyba 24. Pobrali się w ubiegłym roku. Wiedziała wszystko o książkach J., od dawna bardzo go chciała, poznać, zrobił tyle dla Polaków, itd. Mokra, błotnista pogoda. Poszliśmy do pracowni malarza zobaczyć jego obrazy. Axentowicz [20] chciałby malować J., chce 200 dolarów, a przy tym połowa naturalnej wielkości. Zdecydowaliśmy, że jego obrazy nie są dostatecznie dobre jak na tę cenę, a przy tym trzeba by zostawać tutaj przez tydzień.

Sobota, 31 grudnia: Właśnie kiedy mieliśmy iść z wizytą do hrabiego Tarnowskiego [21], przyszła właścicielka i zaprosiła nas do siebie na obiad na szóstą, na noworoczne spotkanie swej rodziny, wszyscy mieszkają teraz koło Krakowa. Nie mogliśmy odmówić. Mieliśmy przyjemną wizytę u hrabiego, hrabina przyjęła nas niezwykle serdecznie. Wróciliśmy około dwunastej, zjedliśmy *lunch*, poczem J. zaczął tłumaczyć książkę hrabiego Potockiego, zobaczył, że jest źle napisana, niegra-

---

rozdziały *Krzyżaków*, co pozwoliło Curtinowi na opublikowanie tłumaczenia książki, „nim została ona ukradziona".

[19] W Krakowie Curtinowie zatrzymywali się w Grand Hotelu.

[20] Teodor Axentowicz, wybitny malarz, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

[21] Stanisław Tarnowski, historyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor książki *Henryk Sienkiewicz.*

matyczna i tak pogmatwana, że obawia się, iż będzie miał pewne trudności, żeby wyszło z niej coś, co da się czytać. Poszedł porozmawiać do firmy „Gebethner i Spółka". Oni wiedzieli o tym dobrze, zapłacono im za opublikowanie, hrabia miał dwóch czy trzech ludzi do pomocy — jest przeciwieństwem mądrego człowieka.

Bardzo byłam niezadowolona, że musieliśmy iść na obiad, ale włożyłam czarną jedwabną suknię i zrobiłam dobrą minę. Gospodyni ma trzy siostry, wszystkie młode damy, matkę, babcię i dziadka, ojciec był na polowaniu, obiad nie był długo gotowy i wyszliśmy, jak tylko się skończył. Niezbyt uroczy wieczór.

Niedziela, 1 stycznia 1899 roku: Ponury dzień, mam nadzieję, że to nie jest zapowiedź nadchodzącego roku. Wieczorem zaproszenie na śniadanie do hrabiny Tarnowskiej na jutro. Sienkiewicz przyjechał o dziesiątej rano dzisiaj. Ból głowy.

Poniedziałek, 2 stycznia: Jeremiasz poszedł do Sienkiewicza o dziesiątej rano, zastał go, kiedy wstawał, w bieliźnie, przy goleniu, był bardzo serdęczny, chciał przerwać golenie, ale J. nie pozwolił. Sienkiewicz, zanim skończył, poczęstował go papierosem, potem w koszuli usiadł, przeczytał dokładnie dokumenty i podpisał obydwa — z datą warszawską, z dnia, kiedy otrzymał pierwsze dokumenty, które gdzieś zapodział. Jest nam teraz lekko na sercu, osiągnęliśmy wszystko, co zamierzaliśmy. Dokumenty w pełni zadowalają Sienkiewicza i Jeremiaszowi się wydaje, sądząc z pozorów, że Sienkiewicz odczuwa do niego więcej niż szacunek, pewną serdeczną przyjaźń. O wpół do pierwszej J. poszedł na śniadanie do Tarnowskich, było niezwykle przyjemnie. Ja byłam zaproszona, ale mam od przeszło dwóch dni ból głowy i nie czułam się na siłach. Były jajka, smażone świetnie, J. mówi, że zjadł pięć, ptactwo, w sumie świetny posiłek. Byli niezwykle mili, w pełni doceniają wszystko, co J. zrobił dla Polaków. J. powiedział hrabinie wczoraj lub w sobotę, że myśli o przetłumaczeniu książki hrabiego o Sienkiewiczu — jako poglądów jednego wybitnego Polaka na dzieło drugiego wybitnego Polaka. Wydawał się, iż sprawiło jej to wielką przyjemność, powiedziała, że będą się czuli zaszczyceni, i dzisiaj, przy pożegnaniu, hrabia powiedział J., że uważać to będzie za zaszczyt, jeżeli jego praca będzie tłumaczona przez niego — zdanie o głębokim znaczeniu jak na tak dumnego i powściągliwego człowieka, jakim jest hrabia. Pokazuje to, jak wysoką pozycję w ich mniemaniu zajmuje Jeremiasz, i jest to niezwykle miłe [22].

Rozmawialiśmy długo dzisiaj wieczorem. J. opowiedział mi o ostatnich słowach swego ojca: jego ojciec urodził się w r. 1812, umarł w r. 1856 lub 1858, zostawiając ośmioro dzieci. Jego ostatnie słowa były: „Moje biedne dzieci, przykro mi zostawić was, ale muszę". Jeremiasz do dzisiaj płacze, kiedy mówi o swoim ojcu lub o Joe [23]. Chciałby zbudować grobowiec dla całej rodziny w Milwaukee, ze względów sentymentalnych chciałby być pochowany tam, ale skoro moi krewni chcą, bym była pochowana blisko nich, on zgadza się być pochowany na wzgórzu w Bristolu, wychodzącym na góry Adirondack [24], miejsce, o którym często mówił, że jest najpiękniejsze w Bristolu [25]. Raczej ponura rozmowa na zakończenie tak pomyślnego dnia. Poszliśmy bardzo wcześnie spać.

Środa, 4 stycznia. Opuściliśmy Kraków o dziesiątej, bardzo się cieszę, że wyruszyliśmy.

---

[22] Curtin nie przetłumaczył jednak książki Tarnowskiego.

[23] Joanna, młodsza siostra Curtina, zmarła nagle w młodym wieku.

[24] Prawdopodobnie omyłka: na mapie w okolicach Bristolu w Vermont znaleźć można tylko Green Mountains i Hogback Mountains.

[25] 14 grudnia 1907, w pierwszą rocznicę śmierci męża, pani Curtin zanotowała w dziennikach: „Milwaukee: Złożyłam dzisiaj zamówienie na grobowiec, który stanie na Cmentarzu Kalwarii, dla Jeremiasza ojca, matki, brata Jerzego i sióstr Marii, Julii i Agnieszki". Jeremiasz Curtin został pochowany w Bristolu.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

Z NIEZNANEJ KORESPONDENCJI WACŁAWA BERENTA

WYBÓR LISTÓW

Opracował
RYSZARD NYCZ

Zainteresowanie twórczością Wacława Berenta, jakie od dawna utrzymuje się na niezmiennie wysokim poziomie, nie tylko ustabilizowało wybitną pozycję pisarza w literaturze polskiej ostatniego stulecia, ale też przyniosło spory dorobek badawczy, umożliwiający lepsze zrozumienie jego dzieł oraz, osobliwych nierzadko, dziejów ich recepcji [1]. Ze wzrastającą wiedzą o twórczości nie szła jednak w parze ciągle słaba znajomość biografii Berenta, pełna hipotetycznych lub pośrednich danych, jak również zwykłych luk, świadczących o braku jakichkolwiek informacji o pewnych okresach czy aspektach osobistego i zawodowego życia pisarza. Zachowana korespondencja Berenta (zasadniczo jednostronna wskutek zniszczenia jego archiwum z częścią zbiorów Biblioteki Narodowej w czasie drugiej wojny światowej) jest w tej mierze niezastąpionym źródłem informacji, choć oczywiście jej znaczenie do tego się nie ogranicza. Zawiera ona bowiem także ciekawe uwagi o estetycznoliterackich poglądach i upodobaniach Berenta, wzmianki o napisanych przez niego utworach (w tym i takich, o których powstaniu, nie mówiąc już o zaginięciu, nic do tej pory nie było wiadomo), refleksje o sytuacji kulturalnej i politycznej — składające się w sumie na interesujący dokument biografii twórczej, życia literackiego, jak i generalnej „duchowej atmosfery epoki", w której Berent pisał i żył.

Przygotowana dla Wydawnictwa Literackiego edycja *Listów* Berenta obejmuje ponad 160 pozycji. Nie jest to wiele — jeśli porównać ją z parotysięcznymi zbiorami korespondencji Sienkiewicza czy Przybyszewskiego; ale nie jest i mało — jeśli zważyć, że w *Nowym Korbucie* zarejestrowane są tylko 42 pozycje, a najobszerniejsze dotąd opracowanie listów Berenta, dokonane przez Barbarę Kaczmarek pod kierunkiem Jerzego Paszka, uwzględnia ich nieco ponad 70. Zgromadzony zbiór, jakkolwiek nie zaprzecza opinii o powściągliwości pisarza i niechęci do naruszania intymności jego życia osobistego także w prywatnej korespondencji, nie zawodzi jednak nadziei na istotne wzbogacenie informacji o biograficznym kontekście twórczości autora *Oziminy*. Ogłoszony tu wybór listów z owego wydania zawiera 17 pozycji. Z obszerniejszych bloków korespondencji z Marianem Wawrzenieckim (13 listów) oraz Władysławem Heinrichem (23 listy) wybrano te, które liczyć mogą na najżywsze zainteresowanie czytelników „Pamiętnika Literackiego",

---

[1] O zainteresowaniu twórczością Berenta w ostatnich latach zob. informacje (oraz bibliografię) we *Wprowadzeniu* J. Paszka do *Studiów o Berencie* (Katowice 1984); zainteresowaniu, którego sam ów tom jest zresztą kolejnym świadectwem.

a „berentologów” wśród nich — w szczególności. Niedawno odnaleziony przez p. Zofię Pachońską zespół 6 listów Berenta do profesora Jana Zbigniewa Pachońskiego podaję natomiast w całości.

Zamieszczone tu listy do Mariana Wawrzenieckiego i Władysława Heinricha pochodzą z lat 1896—1902 i mówią o faktach w większości zupełnie nieznanych. Lata poprzedzające publikację *Próchna* to z pewnością najmniej zbadany okres w życiu Berenta. Wiadomo o nim było w gruncie rzeczy tyle, że po opublikowaniu *W puszczy* i nawiązaniu współpracy z przyrodniczym czasopismem „Wszechświat” zamilkł na kilka lat jako pisarz. Prawdopodobnie przez dwa lata mniej więcej przebywał w Niemczech (głównie w Monachium), podróżował też po Szwajcarii i Włoszech. Wydaje się, że właśnie ów powtórny pobyt w Monachium (pierwszy miał miejsce w latach 1891—1893) odegrał decydującą rolę w ukształtowaniu się estetyczno-literackich poglądów autora *Próchna*. Efektem nowych doświadczeń było powstanie nie tylko pierwszej wersji owej powieści, jak można by przypuszczać, ale także — wcześniej jeszcze? — „noweli niemieckiej”, o której Berent wspomina w jednym z listów, oraz *Marzeń*: „trzechaktowego dramatu jeszcze nie wydanego, w którym *psyche* arcywspółczesnego artysty na tle szerokiej makaty wielkomiejskiego życia jest rzucona z taką przedziwną subtelnością efektów [...]” [2]. Sztuka została ukończona, już po powrocie do kraju, latem 1900 roku, lecz mimo starań pisarza nie doszło ostatecznie do jej wystawienia w teatrze.

Niepomyślne wyniki tych zabiegów przypadły na krótki, lecz wyjątkowo trudny okres życia Berenta: niepowodzenia uczuciowego, nieporozumień rodzinnych, kłopotów finansowych, bezowocnych poszukiwań odpowiedniej pracy, kryzysu psychicznego wreszcie — z którego wydobyła pisarza dopiero opieka Miriama i współpraca z „Chimerą” oraz bliskie kontakty z grupą literatów i artystów z nią związanych. Sukces zaś ogłoszonego w niej *Próchna* ostatecznie odmienił jego sytuację, zapewniając mu też zarazem pierwszoplanową pozycję w ruchu modernistycznym. Ta zmiana w życiowej i psychicznej kondycji pisarza uderza zwłaszcza w tonie i stylu piątego listu do Heinricha oraz trzeciego listu do Wawrzenieckiego. Trzy końcowe listy do tego ostatniego przynoszą ponadto interesujące szczegóły o współpracy z owym hipermodernistycznym plastykiem, ważnej zarówno dla graficznego, jak i merytorycznego kształtu pierwszego wydania powieści.

Listy do Heinricha, najobfitsze w ciekawe informacje, były dotąd nie znane. Listy do Wawrzenieckiego znane były od jakiegoś czasu jedynie z „ustnej tradycji” wąskiego kręgu badaczy. Przypadek listów do Pachońskiego jest jeszcze innego rodzaju. Od dawna wiadomo było o istnieniu tej korespondencji, lecz nie wiedziano, co faktycznie zawiera. Nieznana jej zawartość zrodziła nawet pewną legendę o jej prawdopodobnej treści oraz udziale, jaki miał wybitny badacz dziejów legionów polskich w ustalaniu merytorycznego kształtu „Opowieści biograficznych”. Listy pochodzą z lat 1934—1936, ostatniego okresu twórczości uznanego wówczas pisarza starszej generacji.

Szczupły, ale ceniony dorobek zapewnił autorowi *Nurtu* znaczącą (acz nie centralną) pozycję w literaturze okresu międzywojennego oraz trwały autorytet artystyczny i intelektualny, oficjalnie niejako przypieczętowany statusem członka Polskiej Akademii Literatury, jak i przyznaniem nagród literackich: miasta Warszawy (1929) oraz państwowej nagrody literackiej w r. 1933 (za rok 1932) — tej ostatniej za pierwsze części *Nurtu*, którego wydanie książkowe było właśnie powodem

---

[2] A. Nowaczyński, *Wacław Berent*. Rękopis (powstały na przełomie lat 1900 i 1901) zachowany w Bibl. Publicznej m. st. Warszawy (sygn. 2607, k. 5). Sylwetkę tę przygotowuję do druku łącznie z nieznanym rękopiśmiennym tekstem S. Brzozowskiego o *Próchnie*.

korespondencji z Pachońskim. Lektura listów nie powinna rozczarować zainteresowanych. Potwierdzają one w każdym razie opinię o głębokiej wiedzy historycznej Berenta, dbającego przy tym o jej rzeczowe zweryfikowanie w kompetentnym sądzie historyka. Oryginalność jego ujęcia legionowych dziejów — tak jak oryginalność jego twórczości w ogóle — okazuje się głęboko zgodna z ową „sumiennością w obliczu źródeł”, w której Norwid (poeta szczególnie ceniony przez Berenta) widział „oryginalności istotę”.

Wszystkie listy opublikowano na podstawie rękopisów (o miejscu ich przechowywania podano informacje w komentarzu) i zgrupowano według adresatów, w porządku chronologicznym w ramach każdego z zespołów, o których kolejności decydowała data powstania listu pierwszego. Poszczególne zespoły listów poprzedzane są notkami biograficznymi o adresatach. Pisownię i interpunkcję zmodernizowano według obowiązujących zasad; w szczególnych przypadkach zachowano oryginalną interpunkcję. Ujednolicono i poprawiono pisownię nazw własnych i tytułów. Skróty używane przez pisarza, a nie nasuwające trudności w zrozumieniu tekstu, pozostawiono bez zmian. O wszelkich poprawkach dokonanych przez wydawcę informują przypisy: a o jego uzupełnieniach i ingerencjach w tekście — nawiasy kwadratowe. Objaśnienia zawarte w komentarzach uzupełniono informacjami o książkach pochodzących z księgozbioru Berenta, a związanych z osobami wzmiankowanymi w listach. Dedykacje, jakimi opatrzona jest większość z tych książek, rzucają dodatkowe światło na stosunki Berenta z ich autorami, zawierają nieznane informacje; bywa nawet i tak, że są jedynymi bezspornymi świadectwami kontaktów pisarza z osobami, których związki z Berentem zdążyły już obrosnąć licznymi legendami [8].

Podziękowania zechcą przyjąć: pani docent Jadwiga Heinrich, która udzieliła mi uprzejmie informacji o kontaktach pisarza ze swym ojcem; pani Zofia Pachońska, która zechciała wyrazić zgodę na opublikowanie listów do Jana Zbigniewa Pachońskiego w „Pamiętniku Literackim”; pan profesor Henryk Markiewicz, którego recenzji wydawniczej zawdzięczam m.in. skorygowanie jak też uzupełnienie wielu objaśnień; oraz Wydawnictwo Literackie, za wyrażenie zgody na opublikowanie, z przygotowywanej dla tej oficyny edycji, wyboru korespondencji Wacława Berenta w „Pamiętniku Literackim”.

---

[8] Myślę tu m.in. o dedykacji, jaką Bronisława Ostrowska, z którą łączyła ponoć Berenta wielka, wzajemna, niespełniona miłość — opatrzyła przesłane pisarzowi *Opale* (Warszawa 1902; egz. w Bibl. Narodowej, sygn. II 164.837; akc. 1941 D 1167) — na s. przedtyt.:

Wybierz Pan, Panie Wacławie, z tej książki, co w niej jest i co nas łączy, przyjmij to w zamian za piękne chwile, które nam dałeś jako artysta i dobre czucie jako człowiek — a wierzaj, że nie tylko książkę bierzesz. Resztę odrzuć.

(Edma Mierz i)
Bronisława Ostrowska

Warszawa 5/XI 902

Ponadto na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami księgozbioru Berenta: WB. Bibliotece Berenta, ocalałej, lecz skutecznie rozproszonej (zaginęła tym razem odpowiednia księga akcesyjna) w zbiorach Biblioteki Narodowej, należy się z pewnością osobna uwaga.

DO MARIANA WAWRZENIECKIEGO

Marian Wawrzeniecki (1863—1943) — artysta malarz, ilustrator, publicysta, archeolog i etnolog-amator. Studiował w Warszawskiej Szkole Rysunkowej (1880—1881), w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie (1881—1883, 1886—1887 pod kierunkiem m.in. Matejki) oraz w Szkole Sztuk Pięknych w Monachium (1884—1885). W roku 1887 wystawił pierwszy obraz w TPSP w Krakowie. Stale współpracował z TZSP w Warszawie (1911, 1922, 1928 — wystawa indywidualna), TPSP w Krakowie, Salonem Krywulta, Galerią „Chimery". Członek Komisji do Badań nad Historią Sztuki w Polsce (od 1897) oraz Komisji Antropologicznej (od 1903) przy Akademii Umiejętności. Autor licznych rozprawek z zakresu historii sztuki (np. *Rozróżnianie stylów w architekturze*, 1900; z Cz. Domaniewskim), monografii *Jan Matejko* (1928), prac publicystyczno-krytycznych (*Dławce*, 1901; *Dlaczego w 1912 roku w Warszawie znikło pojmowanie malarstwa historycznego [...]*, 1912), przyczynków archeologicznych (*Kurhany na południu guberni kieleckiej*, 1916), etnologicznych (*Wieś Mysłaków. Notaty ludoznawcze*, 1907) oraz narracji historyczno-literackich (*Krwawe widma*, 1909; *Jak uwodzili dziewczęta*, 1923). Jako ilustrator i publicysta współpracował m.in. z „Ateneum", „Chimerą", „Przeglądem Tygodniowym", „Sfinksem", „Tygodnikiem Ilustrowanym", „Wędrowcem", „Wisłą", „Życiem Wolnym". Jeden z najbardziej znamiennych malarzy polskiej secesji, o indywidualnym, wyrazistym i dekoracyjnym stylu oraz odrębnej i nader charakterystycznej dla niego tematyce (prasłowiańsko-erotyczno-martyrologicznej). Bliskie i częste kontakty Berenta z Wawrzenieckim na przełomie wieków uległy zerwaniu, jak można sądzić, wkrótce po opublikowaniu *Próchna*.

1

Szanowny i drogi Panie! List Pański sprawił mi szczerą radość, był nawet pewnym zadośćuczynieniem instynktów towarzyskich w mym więcej niż samotnym obecnie życiu. Niech mi Pan wierzy, że nie trzeba wyjeżdżać aż pod Miechów [1], by być odciętym od świata, można nim być tu w Warszawie, gdzie jest jak obecnie 5 teatrów [2], dwa koncerty codziennie [3], jeden tyngiel-tangiel [4], kilkudziesięciu literatów, mnóstwo domów gościnnych i panien na wydaniu. Zresztą i Pan wie o tym znakomicie. — Mógłbym zatem i ja oddawać się kontemplacjom nad szczęśliwością byka, gdybym go miał w sąsiedztwie, zabijać kuropatwy, gdyby w Warszawie były kuropatwy, mógłbym zastanawiać się nad znaczeniem pewnych słów w pieśniach ludu, gdyby nie to, że „Małgorzatka" z biednej dziewczyny (wyśpiewuje ją ustawicznie kucharka z przeciwka) nie była już dostatecznie rozważona w „Kurierze" [5]. Doświadczam wszakże wrażeń analogicznych. Nie zazdroszczę bykowi, ale zazdroszczę rosyjskiemu urzędnikowi, który zamieszkał wprost moich okien wraz ze swoją utrzymanką (któż z nas może mieć utrzymanki, jeśli nie ci panowie?). Pani ta ma długie złotopłowe włosy koloru ramy od lustra, jest niesłychanie kształtną i ma płeć białą na twarzy, a różową na ramionach, piersiach *etc.* Jest wysmukłą, nietęgą, ale jędrną w ciele, jest to wreszcie kobieta z łóżka: jedna z tych, co na ulicy, w pokoju, giną niepostrze-

żenie, ale za to na tle poduszki i własnych włosów są wprost piękne. Proszę sobie przedstawić, że ta gracyja wieczorami w najgrubszym negliżu staje ze świecą w ręku przed oknem i każe mi się podziwiać. Jest pan malarzem, więc łatwo sobie pan przedstawi, jak wygląda takie zjawisko wśród ciemnej nocy w rudym, migotliwym blasku świecy, ujęte jak w ramy framugą okna. — Oczywiście, że nie flirtuję, tylko mruczę jak Pański byk w Mieroszowie. Więc już jedno wspólne wrażenie. — Ale wolę Pana nie nudzić tą wspólnością i mymi wrażeniami, przejdę do rzeczy, które Go będą więcej interesowały.

Wczoraj byłem na pogrzebie Pawińskiego (*diejstw. tajnogo sowietnika Stanisława Adolfowicza Pawinskogo* — jak opiewała pierwsza połówka nekrologu) [6]; osób, jak na bardzo złą pogodę, było mnóstwo. Na miejscu na Powązkach czekało drugie tyle. Mowy wygłosili Korzon [7] i jeszcze dwóch panów nie znanych mi [8]. Dwie pierwsze były ściśle rzeczowe i ciekawe, ostatnia była śmiałą. Wieńców było około 40, wszystkie z napisami, między innymi „od studentów uniwersytetu", „od wychowańców szkoły głównej", „od młodzieży polskiej znakomitemu polskiemu historykowi", „od miasta Zgierza", „od miasta Łomży", „od Piotrkowa", „od Akademii Krakowskiej", „od *warsz. uniwiersitieta*" [9], „od rosyjskiego towarzystwa archeologicznego" *etc.*, *etc.* Były wieńce z sentencjami — ale o nich kiedy indziej. Korzon reprezentował Akademię Umiejętności. — W ogóle wrażenie było silne i pocieszające. Pokazuje się, że i u nas potrafią czasami uczcić kogoś wedle miary i zasługi. Dodam, że mów słuchał tłum cały podczas potężnego deszczu i przy dobrym zmierzchu. Szczegóły znajdzie Pan w „Kurierze" [10], ale i moje nie były chyba zbyteczne.

Niech Pan prędzej wraca do Warszawy, mówię szczerze, że mi pusto bez Pana i nie ma z kiem [!] porozmawiać „po duszy" [11]. A tymczasem proszę niech Pan pisze, kiedy można się Jego powrotu spodziewać.

Silny uścisk dłoni

Wacław

Nie potrafię niestety odwdzięczyć się Panu kaligrafią, odwzajemniam się jednak tytulacją.

Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, rkps akc. 2607, k. 5—6.

Cienki biały papier listowy w linie, złożony na pół. Format 212 × 132 mm. Atramentem czarnym zapisane stronice 1—4. B. m. i r. (Wzmianka o pogrzebie Pawińskiego pozwala sądzić, że list był pisany w Warszawie pod koniec sierpnia 1896.)

1 Wawrzeniecki prowadził wówczas w okolicach Miechowa badania archeologiczne, których częściowe wyniki ogłosił w pracy pt. *Poszukiwania archeologiczne w Lelowicach i Mieroszowie w guberni kieleckiej* (Kraków 1895).

2 W Warszawie działały w tym okresie: Teatr Wielki, Teatr Rozmaitości (w gmachu Teatru Wielkiego), Teatr Letni (w Ogrodzie Saskim), Teatr Mały (przy

Daniłowiczowskiej 10) i Teatr Nowy (przy Królewskiej 11). Ponadto czynny był w lecie Teatr na Wyspie (w parku Łazienkowskim) oraz kilka teatrów ogródkowych.

[3] Według *Przewodnika ilustrowanego po Warszawie, Łodzi i okolicach fabrycznych* (Warszawa 1897, s. 106): „Sal koncertowych właściwych Warszawa nie posiada. Koncerty dawane bywają w salach: Aleksandryjskiej, w gmachu Ratusza, w salach redutowych, w gmachu teatrów, w sali Muzeum przemysłu i rolnictwa, Krakowskie Przedmieście 66, oraz w salach resursy obywatelskiej, Krakowskie Przedmieście 64 i resursy kupieckiej, Senatorska 40". Koncerty orkiestrowe i kameralne dawało Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, symfoniczne i oratoryjne zaś Instytut Muzyczny. Stałą orkiestrę symfoniczną uzyskała Warszawa po zbudowaniu gmachu Filharmonii w 1900 roku.

[4] „Tingel-tangel" (z niem „*Tingeltangel*" — wyrażenie dźwiękonaśladowcze, od brzęku talerzy blaszanych w orkiestrze) — restauracja lub kawiarnia, w której odbywały się występy estradowo-kabaretowe. Tu zapewne mowa o jednym z ogródkowych teatrzyków. H. Małkowski (*Ze wspomnień aktora.* W zbiorze: *Warszawa naszej młodości.* Warszawa 1955, s. 167) wspominał: „Warszawa była w pełni lata 1896 r. Zaczynał się sezon teatrów ogródkowych. Na Nowym Świecie był »Wodewil«, na Chmielnej »Bellevue«, na Długiej »Eldorado«". Z tych trzech działających wówczas teatrzyków program „Eldorado" był najbliższy kabaretowemu; K. Wroczyński (*Z moją młodością przez stolicę.* Warszawa 1957, s. 132) określa go jako „nocny tingel-tangel".

[5] Wadliwa budowa tego zdania wynika z nałożenia jego kilku wersji, o czym świadczy parę skreśleń i poprawek w rękopisie.

Kurier — tu raczej jako ogólna nazwa popołudniowych pism codziennych o charakterze rozrywkowo-sensacyjnym (w odróżnieniu od poważniejszych porannych „gazet").

[6] Adolf Pawiński (1840—1896) — zasłużony historyk, o poglądach liberalnych. Po studiach w Petersburgu, Dorpacie, Berlinie i Getyndze, od 1868 wykładał w Szkole Głównej. Od roku 1871 profesor uniwersytetu rosyjskiego (dawnej Szkoły Głównej), od r. 1875 dyrektor Archiwum Głównego w Warszawie, od 1891 członek AU w Krakowie. Specjalizował się w badaniu powstawania i funkcjonowania instytucji państwowo-ustrojowo-gospodarczych. Zasłużony wydawca źródeł, m.in. cennej serii wydawniczej „Źródła Dziejowe" (z A. Jabłonowskim). Opublikował m.in. *Skarbowość w Polsce i jej dzieje za Stefana Batorego* (1881), *Polska XVI w. pod względem geograficzno-historycznym* (od 1883), *Sejmiki ziemskie* (1894). — „*Diejstwitielnyj tajnyj sowietnik* [...]" — rzeczywisty tajny radca. Stanowisko to piastował Pawiński od 1890 roku.

[7] Tadeusz Korzon (1839—1918) — wybitny historyk, przedstawiciel warszawskiej szkoły historycznej, zabierający także często głos w sprawach publicznych jako uznawany autorytet moralny i patriotyczny. Ukończył uniwersytet w Moskwie. W latach 1861—1867 więziony i zesłany do Orenburga, za udział w manifestacjach patriotycznych. Od roku 1869 w Warszawie, uczył w szkołach prywatnych. Od 1897 bibliotekarz Bibl. Zamoyskich. Opublikował m.in. *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta* (t. 1—4, 1882—1886), *Kościuszko* (1894), *Dzieje wojen i wojskowości w Polsce* (t. 1—3, 1912; t. 3 — z B. Gembarzewskim).

[8] Dwie pozostałe mowy wygłosili kolejno W. Zakrzewski i A. Rembowski. Wincenty Zakrzewski (1844—1918) — historyk specjalizujący się w dziejach reformacji i XVI-wiecznej historii Polski. Profesor historii powszechnej na UJ (1873—1908), członek AU (od 1881). Aleksander Rembowski (1847—1906) — historyk państwa i prawa, wydawca źródeł, bibliotekarz i bibliofil. Od 1894 członek AU. Redaktor „Biblioteki Umiejętności Prawniczych" (od 1876) i dwutygod-

nika „Niwa" (1891—1892). Obaj poświęcili Pawińskiemu osobne szkice. Zob. W. Zakrzewski, *Adolf Pawiński. Zarys dziejów żywota i pracy* (1897). — A. Rembowski, *Adolf Pawiński.* „Biblioteka Warszawska" 1896, t. 4, z. 2.

[9] „Od Uniwersytetu Warszawskiego".

[10] W „Kurierze Warszawskim" z 28 VIII 1896 (nr 238) ukazała się relacja *Pogrzeb śp. Pawińskiego*, w której pewne fragmenty zbiegają się z niektórymi motywami listu: „Warszawa stwierdziła wczoraj, że umie złożyć hołd pracy w dziedzinie naukowej, że człowieka, który pracownikom na tym polu tak zaszczytnie przodował, ocenić i boleć nad jego stratą potrafi. Dowiódł tego wczorajszy pogrzeb śp. prof. Adolfa Pawińskiego.

Już na godzinę przed wyruszeniem żałobnego orszaku przed Kościołem św. Krzyża zgromadziły się tłumy nie tylko kwiatu inteligencji, ale i tych, którzy może nawet dzieł zmarłego nie czytali, a tylko słyszeli o jego zasługach niespożytych. [...] [przytoczono m.in. mowę Korzona] Gdy Korzon skończył swoją mowę, zaczął padać deszcz coraz silniejszy. Z orszaku żałobnego nikt przecież nie ubył".

(Dalej następują streszczenia mów Zakrzewskiego i Rembowskiego.)

[11] Kalka wyrażenia rosyjskiego: „*po dusze*" — 'otwarcie'.

2

Kochany Panie,

Nie znajdując innego papieru pod ręką, piszę na tej oto ćwiartce, pod świeżym wrażeniem pańskiego listu. Im bardziej czuję, jak mało swym milczeniem na niego zasłużyłem, tym mocniej ściskam dłoń pańską, którą (— tak mi się zdaje w tej chwili) — w mojej trzymam dłoni. W oczy Panu nie patrzę: — boję się posądzenia o sentymentalizm. Jak to dobrze jednak, że na świecie obok kobiet, które lgną do nas, gdy na nie pora przyjdzie i gdy my im się na drodze nawiniemy, obok przyjaciół, którzy nas kochają za to, że „Kurierek" o nas napisał, — są inni jeszcze ludzie, co w nas widzą i cenią człowieka i jako o takim — nawet pamiętają! Ta pamięć jest pańską cnotą. Świadczyć o niej będę przed Bogiem Ojcem, bodajby z czyśca (jeśli i po śmierci do Galicji się dostanę).

Ale, ale!... Pan ma zamiłowanie do starożytności, do przeszłych zabytków. Czy temu nie zawdzięczam po części zainteresowanie się moją osobą. Jako prawdziwy z czyśca pokutnik, zazdroszczę, jak pan widzi, cnocie, a zazdroszcząc staram się ją zdyskredytować. Zaś dyskredytując, rozrzewniam się nią zarazem, niby stary rozpustnik.

Jakkolwiek bądź, poczułem na sobie życzliwsze spojrzenie od tych, które mnie naokół otaczają. W takich razach rozwiązują się usta, o szczerość łatwiej niż zwykle.

Niech więc pan słucha.

Po wyjeździe z Warszawy odbyłem krótką wycieczkę do Szwajcarii (pieszo), krótką i pełną treści jak sen w gorączce. Przywiozłem stamtąd garść dobrych wrażeń, bo zaczerpniętych w samotnym obcowaniu z przyrodą, nieco zdrowsze nerwy i wyczuty [?] z wyniosłej powagi, ciszy

i martwego piękna górskich widoków (włóczyłem się wysoko ponad światem roślinnym: poprzez Gothard, przejście Furki, Grindelwaldu, dzień cały spędziłem na lodowym polu [?] [1] — jakiś spokój dziwny i ugięcie się przed koniecznością. Powróciwszy do Krakowa zacząłem robić starania w sprawie mej belferki. Listy polecające spotkał ten los, jaki Pan im przepowiadał. Obyło się tylko bez efektu całopalenia: zostawiłem je po prostu w walizce, gdzie do dziś dnia leżą. Nigdy w życiu żadnych spraw osobistych nie załatwiałem. Z ludźmi miałem tylko takie stosunki, jakie mieć chciałem. Znaczenie „listu polecającego" zrozumiałem dopiero tu, w Krakowie, poczuwszy tutejszą atmosferę. A zrozumiawszy — splunąłem.

Jakoż obyłem się bez nich, dzięki tutejszym zoologom. Trafiłem tam, gdzie mi było potrzeba, zawierzając kilku informacjom. Nie obchodząc dróg austryjackiej formalistyki bocznymi ścieżkami osobistych „przyczynień się", — doszedłem po kilku miesiącach praktyki szkolnej i idiotycznego przekuwania dawno wkutych, lecz zapomnianych mądrości na tzw. egzamin nauczycielski — doszedłem do tego, że w miesiącu styczniu c.k. Ministerium z Wiednia odmówiło mi prawa zdawania egzaminu na zasadzie braku matury filo[lo]gicznej [2]. „Paragraf N° taki a taki, opiewa... itd".

Taki owoc przyniosła półroczna abnegacja i umysłowy post nad starymi podręcznikami.

Dziś dłubię coś niecoś w laborat. zoologicz., udzielam lekcji w szkole jako praktykant (przerwać rozpoczętych nie mogę). Uczyniono mi 2 propozycje asystentury. Jedną (zoolog.) odrzuciłem ze względu na osobę profesora [3], drugą (anatomia porównawcza) zapewne przyjmę [4].

Dłużej rozpisywać się nad tym wszystkim nie mogę. Są to rzeczy bardzo niewesołe. Dodam tylko, że mam dnie bardzo zajęte.

Przed dwoma dniami list ten pisać zacząłem. Pragnąc go dziś dokończyć, muszę przede wszystkim pominąć to wszystko, co by mi nasuwało niewesołe myśli i pióro z ręki wytrącało. — Powiem więc coś o wspólnych naszych znajomych. Tichego [5] spotkałem raz jeden. Widziałem się również z Cerchą [6], odwiedziłem go nawet. Rewizytą nie zaszczycił mnie jednak i od tego czasu już go nie widziałem. W ogóle żyję w Krakowie zupełnie osamotniony. Dotrzymuje mi towarzystwa Heinrich [7] i ćwiczy mnie tym w wyrozumiałości i pokorze... O Panu zdarzyło mi się tu i ówdzie spotkać wzmianki (o wystawieniu obrazów dowiedziałem się z gazet [8]), czytywałem również Jego artykuły, o ile pojawiały się w „Przeglądzie" [9]. Czy miał Pan w ręku „Życie"? I co pan sądzi o tym przytułku naszego modernizmu literackiego i ilustracyjnego. W dziale poezji znaleźć tam można prawie arcydzieła.

Przypuszczam, że ze swej podróży przywiezie Pan nie tylko pełną torbę ciekawych zabytków, ale i pełną duszę świeżych wrażeń. Nie próbuje ich pan czasami przenieść na papier?

Jak bym ja rad pana zobaczyć! Nie wybiera się Pan czasem do Miechowa, Kielc *etc.* Przyjechałbym tam za przepustką. Chcę wierzyć, że list pański nie był chwilowym grymasem i że częściej sprawi mi Pan podobną uciechę.

Do widzenia więc, jak najprędszego. Korzystam ze sposobności, by szan. Matce Pańskiej[10] przesłać wraz z ukłonem wyrazy najgłębszego poważania.

Zawsze jednaki

Wacław Berent

Długa, 13/III

Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, rkps akc. nr 2607. Księga w twardej płóciennej oprawie, na s. tyt. (odręcznie): *Listy ludzi wybitnych pisane do Mariana Wawrzenieckiego, ucznia Jana Matejki.* Na s. potyt. (odręcznie): „Po mej śmierci ma być oddany Towarzystwu Biblioteki Publicznej w Warszawie. Marian Wawrzeniecki. Warszawa 27 V 1915 r." (Dalej: księga.)

Karta 4. Arkusz białego papieru złożony na czworo. Format 210 × 170 mm. Atramentem czarnym zapisane stronice 1—4. B. m. i r. (Odniesienia rzeczowe pozwalają sądzić, że list pisany był w 1899, prawdopodobnie 13 III 1899 w Krakowie.)

[1] Przełęcz Św. Gotharda leży na wys. 2108 m n.p.m.; przełęcz Furka — 2431 m. Grindelwald — wówczas wieś w kantonie berneńskim, u podnóża góry Finsteraarhorn, ośrodek sportu zimowego. W pobliżu dwa wielkie lodowce: Oberer Grindelwaldgletscher i Unterer Grindelwaldgletscher.

[2] Berent został zapisany do Szkoły Realnej W. Górskiego w 1885 r. pod nrem 1199, ale jej nie ukończył; w wykazie uczniów figuruje w dziale „Uczniowie Górskiego — absolwenci innych szkół w latach 1878—1904" (zob. *Wojciech Górski i jego szkoła.* Pod redakcją J. Lasockiego i J. Majdeckiego. Ze słowem wstępnym ks. prymasa kard. S. Wyszyńskiego i przedmową prof. S. Lorentza. Warszawa 1982, s. 46, 488). Jak można sądzić, Berent ukończył siedmioklasowe gimnazjum (maturę filologiczną dawało gimnazjum ośmioklasowe), po czym wyjechał na studia do Zurychu (jesień 1889).

[3] Dyrektorem gabinetu zoologicznego był wówczas Antoni Wierzejski (1843—1916), od 1889 profesor anatomii porównawczej, w latach 1891—1912 profesor zoologii UJ, członek AU (od 1891), specjalista w dziedzinie faunologii i hydrobiologii (m.in. opracował faunę jezior tatrzańskich).

[4] Dyrektorem gabinetu anatomii porównawczej był Henryk Hoyer (mł.) (1864—1947) — anatom i histolog. W latach 1894—1934 profesor anatomii porównawczej UJ, członek AU i PAU (od 1902), rektor UJ (1929—1930), specjalista w zakresie anatomii porównawczej oraz rozwoju naczyń krwionośnych i limfatycznych kręgowców. Berent nie figuruje w spisie asystentów żadnego z przyrodniczych gabinetów UJ.

[5] Karol Tichy (1871—1939) — malarz. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, Monachium i Paryżu. Profesor malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, współzałożyciel „Ładu" i „Polskiej Sztuki Stosowanej". Zajmował się także portretowaniem, sztuką stosowaną i scenografią teatralną.

[6] Stanisław Cercha (1867—1919) — malarz. Studiował w Krakowie i Monachium. Członek Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce przy AU. Portrecista i malarz rodzajowy. Jako historyk sztuki m.in. dokończył dzieło swego ojca, wydając *Pomniki Krakowa.*

[7] Władysław Heinrich (zob. listy do W. Heinricha) pracował w tym okresie jako asystent przy katedrze fizyki UJ.

[8] W roku 1898 Wawrzeniecki wystawił swe obrazy w Salonie Krywulta. Komentarze o tej wystawie streszczono w „Przeglądzie Tygodniowym" w artykule *Co mówią sprawozdawcy o wystawie M. Wawrzenieckiego* (1899, nr 2, s. 17—18; przedruk m.in. z „Gazety Polskiej").

[9] W roku 1898 Wawrzeniecki opublikował 13 artykułów w „Przeglądzie Tygodniowym" (był stałym sprawozdawcą artystycznym tego pisma): *Wystawa artystów „Sztuka"* (nr 1), *J. Mehoffer, „Uwagi o sztuce"* (nr 3), *Zbiór rysunkowy pomników grobowych M. Cerchy* (nr 12), *Wystawa TZSP* (nr 13), *Z salonu A. Krywulta* (nr 19), *Wystawa prac nieżyjących malarzy polskich* (nr 22), *Wystawa wiosenna w salonie artystycznym* (nr 23), *Najnowszy obraz Siemiradzkiego* (nr 30), *Wystawa obrazów w salonie p. A. Krywulta* (nr 40), *„Koniec świata" J. Waltenbergera* (nr 48), *Konkurs na rzeźby zdobić mające przyszły gmach TZSP* (nr 49); oraz dwie sylwetki: *Prof. Władysław Łuszczkiewicz* (nr 21), *Samuel Hirszenberg* (nr 52).

[10] Helenie Wawrzenieckiej.

3

7/VI 02

Szanowny i Kochany Panie,

Zwlekałem z listem do Pana w nadziei, że „Chimera" bądź co bądź kiedyś wyjdzie i że Pan będzie wolał rysować inicjały rozejrzawszy się w treści, chociażby w celu nadania im w jak najogólniejszym pojęciu tego charakteru rysunkowego, który w pańskim przekonaniu najbardziej harmonizowałby z charakterem literackim rzeczy. — Dziś wszelkie me nadzieje co do wychodzenia „Chimery" w odstępach czasu ratujących przynajmniej samo wydawnictwo, — dziś te nadzieje opadły do zera, Po prostu powiem Panu, że nie wiem, co mam sądzić o celu, dla jakiego wydawanym jest to pismo, które uczyniło ze swej strony w s z y s t k o, aby zerwać wszelkie nici wiążące je z garstką szczerze przychylnych czytelników i prawdziwie oddanych przyjaciół. Dla kogo wyjdzie obecnie te 6 numerów? Obecnie, w porze wakacyjnej? [1] Przecież to nie jest słownik sanskrycki dla specjalistów?

Mówić o tym z Miriamem i w ogóle z kimkolwiek było mi trudno, bez narażania się na ewentualność takiego zarzutu, że oto sam rwę się do czytelników. Dałem dostateczne chyba dowody i dobrej woli, i cierpliwości, i jak najrzetelniejszego stosunku do pisma i redaktora, aby mnie Pan nie posądzał o wyłącznie osobiste motywy w tym ostatecznym wyczerpaniu się wszelkiej cierpliwości.

Co za siła wyższa, co za nieszczęście powstrzymuje to wydawnictwo? Jakkolwiek bądź, muszę ja tę swoją powieść przepchać do formy książkowej i nie czekając na „wyjście" „Chimery" myśleć o nakładzie książkowym.

Jeżeli Pan nie zniechęcił się do tego wszystkiego, ma czas i ochotę i zechce mi przygotować one inicjały, to poproszę i przypomnę się o nie, nie oglądając się absolutnie na „Chimerę". Jakem to Panu mówił, jest tam rozdziałów 17 [2]. Litery początkowe są następujące:

1) N. 2) B. 3) K. 4) A. 5) S. 6) D. 7) M. 8) W. 9) W. 10) J. 11) P. 12) D. 13) M. 14) R. 15) N. 16) G. 17) N.[3]

Przerywniki l i n i j n e pozostawiam zupełnie pańskiemu uznaniu i dobrej woli.

Przypominam sobie w tej chwili, że Pan coś mówił o porze wakacyjnej jako nieodpowiedniej dla Pana dla tego rodzaju zajęć. W razie gdyby Pan nie zechciał się tymi inicjałami zająć, poproszę o kilka słów powiadomienia. Niech mnie tylko Pan nie wini za opóźnienie; spóźniałem się w najlepszym zamiarze, wciąż myśląc, że gdy pan powieść przeczyta, umówimy się łatwiej.

Mam z sobą wprawdzie egzemplarz rewizyjny, ale chcę w nim porobić zmiany i korekty, przesłać więc go nie mogę. Co pan porabia przez ten czas wakacyjny? Czy wyjeżdża Pan do Rawy i na jak długo.

Poproszę Pana bardzo o powtórzenie Mamie mego ukłonu i wyrazów najgłębszego poważania.

Proszę o kilka słów odpowiedzi i ściskam serdecznie Pańską dłoń.

Wacław Berent

Montreux (Planckes), Villa „Hautebelle".

Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, rkps akc. 2607, k. 7—8.

Arkusz kremowego papieru listowego ze znakiem wodnym, złożony na pół. Format 178 × 114 mm. Atramentem fioletowym zapisane stronice 1—4.

[1] 6 zaległych numerów „Chimery" z r. 1901, a mianowicie: t. 3, z. 7/8 (lipiec—sierpień); t. 3, z. 9 (wrzesień), t. 4, z. 10—11—12) październik—listopad—grudzień) — ukazało się ostatecznie prawie równocześnie z końcem lipca 1902. Zawierały one m.in. pozostałą, znaczną część *Próchna* (jego początek ukazał się w z. 4/5 i 6 tomu 2 z 1901 r.).

[2] Cyfra 17 wpisana po przekreśleniu cyfry 18.

[3] Kolejność inicjałów odpowiada kolejności pierwszych liter incipitów kolejnych rozdziałów w wersji ogłoszonej w „Chimerze", z wyjątkiem opuszczonego tu inicjału „Z" z rozdz. 5 („Zochna stała wciąż jeszcze przy oknie..."). Wskazuje to na zamiar (ostatecznie nie zrealizowany) zrezygnowania z tego rozdziału lub też wcielenia go do rozdziału poprzedzającego (co potwierdza zmiana liczby rozdziałów z 18 w „Chimerze" — na 17, jak podano w liście). W „Chimerze" większość inicjałów i przerywników wykonał S. Turbia-Krzyształowicz, wykorzystano też ozdoby S. Dębickiego, Hokusaia, K. Krzyżanowskiego, T. Noskowskiego, E. Okunia, J. Stanisławskiego (mowa tylko o oprawie graficznej *Próchna*).

4

16/VI 02

Szanowny i Kochany Panie,

Dziękuję Panu serdecznie za te litery i przerywniki, a jeśli natrafię na Pańskie dobre usposobienie, będę go prosił i piłował o jeszcze kilka przerywników. Jest ich w powieści coś kilkadziesiąt. Mówiłem już Panu, że nie chciałbym przeładowywać ozdobami i radbym, żeby się przerywniki powtarzały. Ale 3 to zdaje się będzie za mało. Żeby choć z 10[1].

Obfitość liter pozwoli mi każdy rozdział zacząć od innej. Tam, gdzie się u mnie litery powtarzają (2 D, 3 M i 2 N), zmienię odpowiednio tekst, stosując się do zasobu Pańskich liter [2].

Myślałem, by dać te rzeczy natychmiast do roboty u Wierzbickiego [3], ze względu jednak na łatwość większą przeprowadzenia korekty druku, będę nalegał, żeby książka była drukowana w Krakowie. Tamże, myślę, zrobią nawet lepiej klisze. Zaś za klisze warszawskie należałoby w Krakowie płacić cło.

Chyba, żeby Pan pragnął, aby te klisze robione były pod Jego nadzorem; bo i one wymagają wszak nieraz korekty?

Jak więc Pan uważa?

Ja tu nic nie wiem, co się dzieje w Warsz. O śmierci Dygas. [4] dowiedziałem się od ojca i od Pana. Życzliwi, serdeczni i kochani przy kieliszku dotychczas nie obdarzyli mnie ani jedną kartką, ani jednym słowem. Mój Panie, jeśli Pan będzie pisał o wystawie „najmłodszych", czyby mi Pan nie zechciał przesłać odpowiedniego numeru „Przeglądu" [5]. Chciałbym więcej wiedzieć, jak się oni tam przedstawiają.

Co zaś do liter i przerywników to będę z nakładcą co do tego osobno pertraktował, ostatecznie będzie się musiał umawiać z Panem. Niech Pan tych słów nie uważa za zbyteczność. Poszanowanie cudzej pracy i czasu sprowadza myśli i na to, tym bardziej że wiem, jak to było z „Chimerą" i jak prawdopodobnie z Lemańskim [6]. Mnie to samego irytuje, że Pan wszędzie i wszystko robi za „honorowe" honoraria. Co do mnie, jakkolwiek bądź wypadnie umowa z księgarzem, nie zapomnę, że w książce będzie się mieściła i część Pańskiej pracy.

Przy sposobności załączam Panu i jego Matce życzenia najmilszego pobytu w Rawie; Panu zaś specjalnie bogatych zdobyczy archeologicznych.

Uścisk dłoni

Wacław Berent

Montreux (Planckes), Villa „Hautebelle"

Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, rkps akc. 2607 (księga), k. 2.

Arkusz kremowego papieru listowego ze znakiem wodnym, złożony na pół. Format 178 × 115 mm. Atramentem fioletowym zapisane stronice 1—4.

[1] W wydaniu 1 *Próchna* (*Powieść współczesna*. Ozdoby M. Wawrzenieckiego. Warszawa 1903) przerywników jest 70, w tym kilkanaście różnych.

[2] W wydaniu 1 *Próchna* rozdziałów jest 18 (tak jak w pierwodruku w „Chimerze"), a inicjalne litery kolejnych rozdziałów są następujące: 1 — P, 2 — B, 3 — K, 4 — A, 5 — Z, 6 — S, 7 — D, 8 — R, 9 — W, 10 — J, 11 — J, 12 — P, 13 — L, 14 — U, 15 — H, 16 — L, 17 — R, 18 — U. Jak widać, w porównaniu z podaną w liście poprzednim kolejnością inicjałów, Berent poczynił liczne poprawki w inicjalnych partiach 9 rozdziałów (tj. 1, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18), jednakże nie w kierunku sugerowanym w liście, w wydaniu książkowym powtarzają się bowiem dwukrotnie litery: J, L, P, R, U.

[3] „Bolesław Wierzbicki i Ska". — zakład fotochemigraficzny (z drukarnią akcydensową), założony w 1897 roku. Jedno z największych przedsiębiorstw poligra-

ficznych wówczas w Warszawie (powyżej 100 pracowników), specjalizujące się w wykonywaniu klisz cynkograficznych i światłodruków, a także map geograficznych, reprodukcji oraz prac fotograficznych dla celów przemysłowych i technicznych. Z wysokiej jakości klisz chemigraficznych Wierzbickiego korzystał Z. Przesmycki, powierzając firmie wykonanie materiału ilustracyjnego dla „Chimery".

[4] Adolf Dygasiński zmarł 3 VI 1902 po ciężkiej chorobie, w zakładzie leczniczym doktorowej Bojasińskiej w Grodzisku pod Warszawą. Berent wysoko cenił Dygasińskiego. O stosunku Berenta do starego pisarza świadczy wspomnienie Z. Dygasińskiej-Wolertowej (*Ze wspomnień o ojcu*. W: A. Dygasiński, *Listy*. Wstęp J. Z. Jakubowski. Komentarz biograficzny A. Górski. Przygotowanie tekstów i redakcja T. Nuckowski. Wrocław 1972, s. 890—891): „Utarł się taki zwyczaj i trwał całą resztę lata i jesień, że całe to towarzystwo [literatów i artystów z kręgu „Chimery", spotykających się w pracowni Ostrowskich przy Wspólnej 63 w 1901 r.] przychodziło do nas, do naszego pełnego słońca mieszkanka na 4-tym piętrze. Cała ta gromadka: oboje Ostrowscy, Jan Lemański, Wacław Berent, Franciszek Fiszer filozofem zwany, niekiedy Miriam — zasiadali w małym środkowym saloniku, a ojciec z ferworem i niesłychanie barwnie opowiadał im różne »historie«. [...] W pewnej chwili ojciec opuścił pokój; nastała zupełna, niezamącona cisza, gdy nagle p. Wacław Berent zwraca się do mnie: »Wie pani, nigdy niczego w życiu nikomu nie zazdrościłem, ale pani ojca to zazdroszczę«. Były to słowa, według mnie najwyższego podziwu i uznania, dlatego też do dziś dnia je sobie zapamiętałam".

[5] W roku 1902 Wawrzeniecki nie pisywał sprawozdań z bieżących wystaw artystycznych w „Przeglądzie Tygodniowym".

[6] Zapewne mowa o wydaniu J. Lemańskiego *Bajek* (Warszawa 1902). Na 3 stronie okładki znajduje się informacja: „Inicjały w tej książce, oznaczone literami M. W., wykonał Marian Wawrzeniecki; reszta ozdób zaczerpnięta z motywów »Chimery«". Znajomość Lemańskiego z Berentem związana była zasadniczo z okresem współpracy w „Chimerze" oraz z opieką, jaką w 1903 r. w Paryżu roztoczył Berent nad jego chorą żoną, Marią Komornicką. W księgozbiorze Berenta znajdowały się trzy książki z dedykacjami od Lemańskiego:

1. J. Lemański, *Proza ironiczna. Bajki. Bajeczki. Przypowiastki dla dziatek. Sielanki.* Warszawa 1904 (egz. w Bibl. Narodowej, sygn. I 47.960; akc. 1941 D 827). Na s. potyt. *Bajek*:

Wacławowi Berentowi
w dowód najgłębszego szacunku
i przyjaźni tę książczynę
ofiaruje
Jan Lemański
14—17 I 1905

Na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami księgozbioru Berenta: WB.

2. J. Lemański, *Colloquia albo Rozmowy.* Lwów 1905 (egz. w Bibl. Narodowej, sygn. I 47.961; akc. 1941 D 837). Na s. potyt. cz. 1 *Colloquia locuta*:

Wacławowi Berentowi
w najserdeczniejszym podarunku
Jan Lemański
17/IV 1905

Na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami księgozbioru Berenta: WB.

3. J. Lemański, *W kraju słońca.* Warszawa b. r. [1919] (egz. w Bibl. Narodowej, sygn. I 505.974; akc. 1941 D 1082). Na s. przedtyt.:

Wacławowi Berentowi
w serdecznym upominku
Jan Lemański
14-XI-1919

Na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami księgozbioru Berenta: WB.

5

Szanowny Panie,

Ostatecznie załatwiłem rzecz u Geb. [1] Proponowany przez nas format został przyjęty, papier „Chimery" [2], druk Skiwskiego. — Klisze w zmniejszeniu wskazanym przez Pana robić ma również Tow. Artystyczne [3].

Uścisk dłoni

Wacław Berent

Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, rkps akc. 2607, k. 3.

Biały „liścik" korespondencyjny z postrzępionymi brzegami, złożony na pół. Zapisany wyblakłym atramentem fioletowym. Format 161 × 124 mm. Na odwrocie adres: Wielmożny Pan Marian Wawrzeniecki / Hoża N° 10. Ukośnie w lewym dolnym rogu: p. z. B. m. i r. (List pisany prawdopodobnie po powrocie Berenta do Warszawy jesienią 1902.)

[1] Nakładem Gebethnera i Wolffa Berent wydał *Próchno*, a w latach trzydziestych *Pisma* w 9 tomach.

[2] Papier dla „Chimery", na którym wydrukowano *Próchno*, wytwarzano specjalnie w fabryce C. A. Moesa „Pilica".

[3] Towarzystwo Artystyczno-Wydawnicze — spółka poligraficzno-wydawnicza założona w Warszawie w 1899 r. przez Jana Skiwskiego i Ottona Flecka. Jej bazę poligraficzną stanowiły drukarnia i wydawnictwo firmy „Emil Skiwski" oraz zakład drukarsko-litograficzny O. Flecka. Spółka kontynuowała działalność firmy Skiwskiego, wydając książki oraz czasopisma: „Biesiada Literacka", „Przyjaciel Dzieci", „Tygodnik Mód i Powieści", „Wiadomości Bibliograficzne". Po dwuletniej działalności, w lipcu 1901, została połączona (faktycznie wchłonięta) z Towarzystwem Akcydensowym „S. Orgelbrand i Synowie", które stało się wówczas monopolistą wśród drukarń w Warszawie.

DO WŁADYSŁAWA HEINRICHA

Władysław Heinrich (1869—1957) — psycholog, filozof. W latach 1888—1894 studiował w Zurychu na politechnice matematykę i przyrodoznawstwo, po czym przeniósł się na kilka semestrów do Monachium, by wróciwszy do Zurychu studiować filozofię pod kierunkiem R. Avenariusa. Po doktoracie (1894) wyjechał na uzupełniające studia do Wiednia (1895—1896). Od roku 1897 pracował jako asystent w Zakładzie Fizyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, kierowanym przez prof. A. Witkowskiego. W roku 1901, dzięki stypendium im. Pileckiego, wyjechał do Paryża, zapoznając się z osiągnięciami kliniki w Salpêtrière, kierowanej ongiś przez J. M. Charcota (zm. w 1893). W roku 1902 wziął udział w Kongresie Psychologicznym w Cambridge. W latach 1905—1906 wyjechał na stypendium naukowe (im. Osławskiego) do Stanów Zjednoczonych *via* Berlin i Londyn. Od roku 1912 profesor zwyczajny filozofii. W 1919 zainicjował założenie Studium Pedagogicznego UJ, którego został dyrektorem. Od 1922 do 1934 redagował założony przez siebie, a wydawany przez PAU „Kwartalnik Filozoficzny". W roku 1934, mimo przekroczenia „granicy wieku", pozostawiony na katedrze na dalszych lat 5; w 1939 przeniesiony w stan spoczynku. Po wojnie, od stycznia 1945, obejmuje powtórnie obowiązki profesora filozofii UJ i dyrektora Wydziału Historyczno-Filozoficznego PAU. W latach 1950—1955 emerytowany. W latach 1956—1957 po raz trzeci podej-

muje obowiązki wykładowo-dydaktyczne. Członek wielu towarzystw i akademii krajowych i międzynarodowych. Położył wielkie zasługi dla rozwoju psychologii eksperymentalnej w Polsce. Ceniony historyk filozofii i organizator życia naukowego. Opublikował m.in. *Die moderne physiologische in Deutschland* (Zürich 1895, wyd. 2: 1899), *Zur Prinzipenfrage der Psychologie* (Zürich 1899), *Teorie i wyniki badań psychologicznych* (Warszawa 1902), *Filozofia grecka od Platona* (Warszawa 1925—1930).

Znajomość z Wacławem Berentem sięgała czasów szkolnych (według informacji córki, p. doc. Jadwigi Heinrich). W latach 1885—1888 obaj byli uczniami Szkoły Realnej W. Górskiego (zob. *Wojciech Górski i jego szkoła*. Warszawa 1962). Później obaj studiowali w Zurychu, gdzie przez pewien czas należeli do socjaldemokratycznej grupy kierowanej przez Różę Luxemburg i Juliana Marchlewskiego. Znajomość kontynuowana na przełomie wieków w Krakowie i Warszawie rozluźniła się zasadniczo po pierwszej wojnie światowej.

Wszystkie listy Berenta do Władysława Heinricha znajdują się w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, rkps D XXVI 16.

1

Nie pisałem do Was, zanim nie otrzymałem dokładnego adresu, przewidując, że list mój będzie Was szukał po świecie. Od tygodnia mam wprawdzie Wasz adres zurichski [1], ale wtedy właśnie byłem właśnie [!] przy najgorętszej robocie... przepisywania i nic jeszcze o sobie powiedzieć nie mogłem prócz tego, że się kąpię. Obecnie przepisałem mą sztukę [2]. Jest gotowa do przepisania ewentualnie do druku. Tylko tamtych innych rzeczy nie ruszyłem, bo nie miałem kiedy. Jeśli inaczej się nie da, wezmę je do Warszawy, nie dłużej jednak niż na 2 tygodnie, licząc że (tak czy inaczej) do Krakowa prędzej nie przyjedziecie. Ja wyjeżdżam stąd już za 3-4 dni, może na dwa dni do Zakopanego, a może też wprost przez Kraków do Warsz. Jaka szkoda, że się nie zobaczymy! — Tu ładnie bardzo, lecz *à la longue* [3] dosyć smętnie. Z p. Wiśn. [4] widuję się po południu o 5 prawie codziennie, najwięcej z Zakrzewskimi [?] [5], bo p. W. zajęta. Zresztą tam kwasy, awantury, kłótnie i — czegom dawniej nie widział — mnóstwo „*des ewig Bürgerlichen*" [6]. Cel. [7] zaręczyła się z Dąbrowskim. Mama niby rada [cieszy się (?) [8]], papa w grób się kładzie z rozpaczy, — [zresztą zacni ludzie (?) [9]].

Na drugi raz bym tu mimo wszystko nie przyjechał. Żyd. drożyzna. Piszcie, proszę bardzo, Kraków-poczta.

Ściskam dłoń

Wacław

Korespondencyjny list (bilet) pocztowy, zielony z zewnątrz, biały wewnątrz, złożony na pół. Zapisany drobnym, trudno czytelnym pismem, atramentem czarnym. Ostatnie zdania (z braku miejsca) dopisane poprzecznie na lewym marginesie. Na rogach atrament rozmyty. Daty stempli pocztowych: Szczawnica 25.8.00; Zürich 27 VIII 00.

[1] W. Heinrich miał w r. 1900 cykl odczytów w Zurychu.

[2] Chodzi o trzyaktowy dramat pt. *Marzenia*, który wówczas Berent napisał. Zob. listy 2 i 3 oraz zachowany w rękopisie szkic A. Nowaczyńskiego *Wacław Berent* (Bibl. Publiczna m. st. Warszawy, rkps 2607).

[3] „*À la longue*" (franc.) — na długo.

[4] Prawdopodobnie mowa o Marii z Prus Głowackich Wiśniewskiej, pseud. Turzyma (ok. 1870—1922) — pisarce i działaczce społecznej. Zamieszkawszy po r. 1891 na stałe w Krakowie, prowadziła „młodopolski" salon literacki, gdzie bywali m.in. Przybyszewski i Wyspiański. Aktywna działaczka PPS i ruchu emancypacji kobiet. Redagowała tygodnik emancypacyjny „Nowe Słowo" (1902), współzałożycielka „Związku Kobiet". W czasie rewolucji 1905 r. działała w PPS zaboru rosyjskiego. Przed pierwszą wojną zamieszkała we Lwowie, czynnie uczestnicząc w pracach PPS - Frakcji Rewolucyjnej i Związku Strzeleckiego. W okresie pierwszej wojny prowadziła działalność polityczno-wywiadowczą; po wojnie zajmowała się pracą pedagogiczną w Warszawie. Opublikowała m.in.: *Nadbrzeżne fale* (1899), *Matka Polka* (1901), *Wyzwalająca się kobieta* (1906); współautorka wydawnictwa „*Głos kobiet" w kwestii kobiecej* (1903). Zob. *Służba Ojczyźnie. Wspomnienia uczestniczek walk o niepodległość 1915—1918*. Warszawa 1929.

[5] Prawdopodobnie mowa o Helenie, późniejszej powieściopisarce, i Konstantym (1876—1948), profesorze fizyki doświadczalnej UJ, Zakrzewskich.

[6] „*Des evig Bürgelichen*" (niem.) — owej wiecznej mieszczańskości.

[7] Nie udało się ustalić bliższych danych. Nie można wykluczyć, że chodzi o Elinę (stąd może Celina?) Dąbrowę-Dąbrowską, plastyczkę, zajmującą się tkactwem artystycznym, żonę Eugeniusza Dąbrowy-Dąbrowskiego (1870—1941), malarza, którego Berent mógł poznać w Monachium. E. Dąbrowa-Dąbrowska była autorką recenzji o *Próchnie* Berenta („Nowe Słowo" ⟨Kraków⟩ 1903, nr 2).

[8] Wyraz niemal nieczytelny.

[9] Wyraz niemal nieczytelny.

2

Co do mnie, nie mam po co siedzieć w Krakowie: wyjeżdżam jutro rano. Ze sobą biorę wszystkie rękopisy, gdyż ze sztuką będę jeszcze próbował w Warszawie. Stało się to tak. W Szczawnicy bawił Rapacki, poznałem go na wyjeździe dopiero, chce moją rzecz jednak przeczytać. Tym niemniej wróżę sobie mało, bardzo mało z tego wszystkiego. I teatr warsz., i Rapacki — nie smakują prawdopodobnie w sztukach wychodzących choć cokolwiek z ram najpospolitszego szablonu francuskiej komedii. —

Poszlę i jemu, aby... aby próbować do ostatka. Co do Pawlikowsk., mówiono mi, że czyta te tylko sztuki, które mu osobiście ktoś poleci [1]. We Lwowie mają już być jakoby — „składy" nadesłanych sztuk, z którymi załatwiają się hurtownie Solski, Węgrzyn [2] itp. — Co robić?

Sztukę przepisałem: bóg żywy [!] dotychczas cenię ją sobie najbardziej. Za to po przeczytaniu najnowszym powieści[3] trochem się zachwiał [?], czy ją drukować, podobnie jak i nowelkę niemiecką [4]. Zresztą wszak znacie obie rzeczy? Rozważcie dobrze i podeprzyjcie mię swoim sądem, gdyż ja dalibóg nie zdobędę się chyba na postanowienie.

W każdym razie ze sztuką będę próbował aż do ostateczności. Taka [?]

mi wyszła z serca i leży na sercu. Ona ma dla mnie też największą wartość artystyczną.

Gdyby się z tą udało, mam już drugą [5].

Tymi rojeniami dodaję sobie otuchy do wyjazdu do Warsz. —

Nie potrafię wam powiedzieć, z jaką trwogą powracam i jakie gorzkie i ciężkie uczucia złych przeczuć [?] wiodą tam, gdzie mię najprawdopodobniej czeka... licha posada.

Jestem znacznie, znacznie zdrowszy, równiejszy [?], mniej dziwacznie trwożliwy wobec ludzi. Całe licho neurastenii zelżało, ale czy na długo? Pokaże to zetknięcie z życiem, z ludźmi, rozstrzygnie los. Kilka niepowodzeń, a ten stryczek znów mi się na szyi zacieśni. Ponieważ nie zawisnę na nim prawdopodobnie, łatwo więc będzie podjąć go ojcu, wujowi, komukolwiek z rodziny i zaprowadzić mię jak na pętlicy do biura urzędniczego. —

Z wami chciałbym się bardzo zobaczyć. Ale czy wolno mi czekać do 7ego wobec tych projektów nauczycielskich, o których mówiłem? Chyba nie.

Bywajcie więc zdrowi, do najbliższej sposobności.

Wacław

PS. Jędrek [6] wysłał pieniądze pocztą, zanim się z nim zobaczyć zdołałem. Korekty między książkami (zeszytami abonowanych pism) nie było. Jest tylko jakaś koperta z firmą. Prawdopodobnie reklama. —

PS. — W poniedziałek ma być u W. [7] konsylium drugie. Kupczyk i Kwaśniewski [8].

PS. Piszcie w sprawie szwagra.

Gruby biały papier listowy, złożony na pół. Zapisane atramentem czarnym stronice 1—9. B. m. i r. List pisany prawdopodobnie 1 IX 1900 z Krakowa (zob. list 1)

Przedrukowano tu drugą część listu. Część pierwsza (oddzielona poziomą linią w autografie) poświęcona jest wyłącznie opisowi choroby małego dziecka Marii Wiśniewskiej, czym Heinrich był najwyraźniej zaniepokojony.

[1] Starania Berenta, wspomagane przez Heinricha, nie doprowadziły do wystawienia dramatu ani u Rapackiego, ani u Pawlikowskiego, ani w żadnym innym teatrze polskim, a sama sztuka zaginęła.

[2] Maksymilian Węgrzyn (1867—1916) — aktor, reżyser (starszy brat Józefa). Debiutował na scenie w 1887. W latach 1893—1900 występował w Teatrze Miejskim w Krakowie; później, podobnie jak L. Solski, wyjechał z T. Pawlikowskim do Lwowa, gdzie pracował w Teatrze Miejskim (1900—1906), pełniąc m.in. obowiązki sekretarza i jednego z reżyserów.

[3] Mowa zapewne o pierwszej wersji *Próchna*.

[4] O „noweli niemieckiej" (należy rozumieć: napisanej w języku niemieckim) brak jakichkolwiek informacji; ten tekst Berenta nie jest znany.

[5] O drugiej sztuce Berenta nic nie wiadomo. Być może przerodziła się ona w (zniszczoną) powieść pt. *Kredowe koło*. Zob. M. Danilewiczowa, *Pierścień z Herculanum i płaszcz pokutnicy*. Londyn 1960.

[6] Brak informacji.
[7] Chodzi o Marię Wiśniewską.
[8] Kupczyk, Kwaśniewski — lekarze krakowscy.

3

d. 21/I 01

Dwa listy pisałem już do Was, lecz oba zniszczyłem. W odpowiedzi na Wasz ostatni (z Zakopanego) rozpisałem się zanadto między innymi i o sobie, co mi się na drugi dzień wydało nie tyle zbytecznym, ile nienowym dla Was. Te sprawy mają dźwięk szczerości tylko w mowie żywej i wtedy wywołać mogą echo sympatii, podczas gdy listem osiągnąć nieraz można to tylko, na czym najmniej zależy: współczucie. Jego nie brak na świecie, natomiast zrozumienie jest rzeczą nieraz tak drogocenną, że nie chce się jej narażać zawsze bądź co bądź dwuznacznym listem. Zwłaszcza że chcąc być zrozumiałym, musiałbym się stać gadułą, opowiadać fakty, fakty i jeszcze raz fakty, dla mnie zbyt bolesne. Takie gadulstwo usprawiedliwia tylko szczerość podniecenia chwilowego i wzbierający się w duszy ten dobry żal, który tłumi gorycz. Zaś żal taki rodzi się tylko wtedy, gdy się widzi i czuje czyjąś życzliwość. Do stosunków szczerych i ludzkich nadaje się poczta tylko jako ostateczność w przesyłaniu wiadomości o wypadkach życiowych. Oto dlaczego nie odpisałem zaraz i dlaczego dzisiaj nic pisać nie będę.

Ostatni (nie wysłany) list pisałem do Was w przeddzień ślubu Celiny, odpisawszy na jej zaprosiny (trochę zresztą spóźnione). Przeniósłszy się myślą do Krakowa, nie mogłem oczywiście nie myśleć o Was przede wszystkim.

Przypomniał mi Was również Kisielewski [1], którego ktoś usłużny (czy nie wy? — Ej, nie, to koncept pani Wiśn. [2]) przysłał mi tu do Warsz. O nim kiedy indziej. W ogóle wrażenie jakieś bardzo niezdrowe [?], choć imponuje siłą nerwową. — Jest przy tym niepotrzebnie zupełnie fałszywy w mowie o ludziach, co przebija z każdego słowa. Znudziwszy się literatami w Warsz., przyszedł do mnie z szczególną prośbą, by go zaznajomić z domami poczciwymi, gdzie się bawią, śmieją, kochają i tańczą. Ja zaś mógłbym go zaprowadzić chyba tylko — do cukierni na rogu lub do pisoiru na placu, gdyż to są jedyne miejsca, w których bywam obecnie na mieście.

Przyszedł do mnie akurat nazajutrz po najboleśniejszych dla mnie przejściach, kiedym czuł już nie w duszy, ale wprost na grzbiecie cały ciężar tego prawdziwego realnego życia, które mnie tu staje się wprawdzie nie katorgą, ale celkowym [?] samotnym uwięzieniem „bez ograniczonego terminu". Możecie sobie wyobrazić, jakie wrażenie w takiej chwili uczynić musiał na mnie pijany sobą literat z kalejdoskopem wrażeń paryskich, z fajerwerkami stylowymi w pierwszej rozmowie, z ku-

rzem plotek, intryg, zawiści, z psychologią w ustach, w uszach, w kieszeni, z subtelnością analizy w nosie. Słuchałem go oczywiście ciekawie, ale z pewnym zakłopotaniem. Chciałem go uprzedzić, że się pomylił w adresie, że nie tam przyszedł, gdzie zamierzał. Musiałem oczywiście i ja dać materiał — psychologii. Stało się [to] w sposób dosyć — nieprzewidziany. Oto ni mniej ni więcej tylko za drugim razem powtórzył aż pięć razy, że... że za tydzień ślub p. Celiny... Aha!... *Nb.* natychmiast potem zaczął wypytywać o Was. Jest więc już dramat i niechże mu służy na zdrowie.

Dla mnie w tym wszystkim była jedna przykrość. Mianowicie mówił ustawicznie o moim „dramacie", „którego podobno nikt wystawiać nie chce" itp. Zawdzięczam oczywiście to chyba nie Wam, lecz p. Wiś., czemu sam jestem winien.

Właściwie i to mnie mało obchodzi. Gdy położenie czyjeś staje się życiowo zbyt dokuczliwym, przestaje [się] powoli odczuwać jego śmieszność. O przyjeździe moim do Krak. teraz mowy być nawet nie mogło. I nie mogę; nie mam nawet myśli ku temu, tak dalece jestem myślami gdzie indziej: w troskach moich czysto życiowych, w potrzebie znalezienia zajęcia, bo... Ach, nie będę pisał o tym. Z wami oczywiście radbym się kiedykolwiek jeszcze zobaczyć.

Co porabia obecnie p. Wiśn.? Czy wyjeżdża gdzie i dokąd? A wy? — Na przyszły semestr powinniście koniecznie wykładać. Kiedy wyjdzie książka? [3] Może mogę być w czym pomocnym? Korekturą może lub coś podobnego. Czasu mam dosyć, możecie rozporządzać.

Wacław

Kremowy papier listowy, złożony podwójnie. Format 209 × 134 mm. Wyblakłym atramentem czarnym zapisane stronice 1—5. B. m. (List pisany w Warszawie.)

[1] Jan August Kisielewski poświęcił Berentowi szkic o *Próchnie* (przedruk w *Panmusaion*, 1906).

[2] Maria Wiśniewska była blisko zaprzyjaźniona z Kisielewskim, a jej emancypacyjno-feministyczne idee wywarły pewien wpływ na poglądy autora *W sieci.*

[3] Chodzi o *Teorie i wyniki badań psychologicznych.* Cz. 1. *Badania wrażeń zmysłowych*, wydane w Warszawie w r. 1902, w biblioteczce „Przeglądu Filozoficznego", z zapomogi Kasy im. Mianowskiego.

4

Domyślacie się, co odpowiem. Źle zrobiliście wyjeżdżając z Krakowa, gorzej jeszcze dopuszczając do siebie zwątpienie tak dalekie. Wszak znacie Kraków? „*Les absents ont toujours tort*" [1] — tam przede wszystkim obowiązuje ta maksyma. Zbytecznym by było zatrzymywać docenturę „na lepsze czasy". Zapomną o was, ponieważ tam pamiętają o obecnych tylko; przez ten czas znajdzie się ktoś inny, wytrwalszy i szczę-

śliwszy, a przede wszystkim sprytniejszy, i w bardzo krótkim czasie uczyni was zbytecznym dla Krakowa [2]. Czyż nie ma rady żadnej? A ta książka, którą macie na ukończeniu? [3] A Kasa Mianowskiego? [4] A Akademia Umiejętności? (stypendia dla docentów?) Rozumiem zresztą stan. Bieda, co Was całe życie gryzła, dobrała się już do serca i rodzi apatię. Zbyt łatwo przedstawiacie sobie to życie praktyczne. Mnie się zdaje, że na tej drodze może być również ani trochę nie lepiej, tylko inaczej, gorzej, bezmyślnie i strasznie smutno. Czasem bywa i głodno na takim cmentarzu własnych myśli i pragnień. Pamiętajcie, że są wszak ludzie, którzy od kolebki niemal myśleli wyłącznie o groszu. Oni mają przed wami 32 lata „fory". Trochę za późno wybraliście się na wyścigi o grosz i dostatek. Zresztą może macie coś określonego.

Jedno tylko pytanie? Kto u nas będzie koniec końców pracował, jeżeli nawet obdarzeni największą życiową energią po 10 niemal latach najszczęśliwszej produkcji naukowej do takich dochodzą rezultatów?

Wobec tego, co piszecie, ja nawet wstydzić się za siebie nie potrzebuję. Mogę być nawet zwięzłym. Chciałem wstąpić „na kolej". Dawali 30 rubli miesięcznie! — i to tylko w razie rekomendacji Deikego [5]. Chciałem w towarzystwie asekuracyjnym. Odmówili. Chciałem tu, próbowałem ówdzie — wszędzie odmówiono. A lekcje, zapytacie? Miałem ich niewiele. O tym pisać w liście trudno, musicie się więcej domyślać. Ostatnie przepisy (ogłaszane w pismach), przetłoczenie ludzi itd., itd., — wróżą, że na przyszły rok będzie jeszcze mniej, kto wie, może tych lekcji nie będzie wcale, o ile nie uzyskam prawa na nauczanie. Po to jadę do Rosji na niepewne, bez rekomendacyj, o które tak usilnie starałem się. Jadę na los szczęścia. —

Zdrowie nigdy jeszcze tak złym nie było. Oczekuję faktycznie od swego losu jakiego [...] [6], ażebym zrozumiał, żem się do życia nie nadał. O tym wszystkim wolałbym milczeć. Wyciągnęliście mię na słowa waszego listu. Na litość Boską, wyście mieli tyle energii. Mam tak mało wiary w siebie, że za własne niepowodzenia gotowym zawsze winić samego siebie, a raczej to usposobienie, z którym na świat przyszedłem, a które spotęgowała choroba. Lecz wy, wy, wy!... Nie dacie wiarę, ale to dokucza jak coś osobistego. Kiedy indziej więcej. Zdobywam się na zwykły nerwowy „atak" [?], tym razem na daleki dystans. Pojutrze będę w Smoleńsku. Stamtąd napiszę. Ludziom opowiada się, że jadę do Petersburga, choć opowiadać nie potrzeba [7]. Wasz

Wacław

Z Pawlik. poczekajcie jeszcze miesiąc. Potem napiszcie i rzecz trzymajcie u siebie. Nie ma kwestii, że nie wystawi. Wydawać nie chcę.

Biały papier listowy w podłużną kratkę, złożony podwójnie. Format 209 × 133 mm. Atramentem czarnym zapisane stronice 1—4, dopisek końcowy na górnym

marginesie pierwszej stronicy. B. m. i r. (List prawdopodobnie pisany w Warszawie na przełomie lat 1900 i 1091.)

[1] *„Les absents ont toujours tort"* — nieobecni nie mają racji (francuskie przysłowie).

[2] Władysław Heinrich habilitował się w 1900 roku. W 1901 przebywał w Salpêtrière pod Paryżem na stypendium im. Z. Pileckiego z Kasy im. Mianowskiego (zob. przypis 4). W latach 1900—1903 był docentem w Katedrze Fizyki Doświadczalnej; w latach 1903—1911 kierownikiem Pracowni Psychologii Doświadczalnej; w 1905 profesorem tytularnym; w 1911 profesorem zwyczajnym i kierownikiem Katedry Filozofii (1911—1939); dyrektorem Studium Pedagogicznego (1921—1951); kierownikiem I Katedry Filozofii (1945—1951); dyrektorem Pracowni Psychologicznej (1945—1951). Jego metody i program badawczy w zakresie psychologii eksperymentalnej (prekursorskie wobec behawioryzmu Watsona) były ówcześnie ostro krytykowane, a nawet zwalczane, zwłaszcza przez S. Pawlickiego, po którym Heinrich objął w 1911 r. katedrę filozofii. Ponad półwieczna działalność dydaktyczna i naukowa Heinricha była nieprzerwanie związana z UJ w Krakowie.

[3] Zapewne mowa o pracy *Teorie i wyniki badań psychologicznych* (zob. przypis 3 do listu 3).

[4] Heinrich korzystał dwukrotnie z pomocy stypendialnej Kasy (zob. biogram), wydał jej sumptem trzy swe książki (*Teorie i wyniki badań psychologicznych*, *Psychologię uczuć*, *Filozofię grecką od Platona*), redagował serię wydawniczą „Prace Filozoficzne" oraz był członkiem korespondentem tejże Kasy.

[5] Karol Deike (1845—1906) — skarbnik Kasy im. Mianowskiego, bankowiec. Ojciec Wandy Boguckiej, wuj Wacława Berenta. Po ukończeniu gimnazjum realnego uczył się w Instytucie Politechnicznym w Puławach. W roku 1863 wziął udział w powstaniu styczniowym. Ukończył wydział matematyczno-fizyczny Szkoły Głównej. Pragnąc poświęcić się pracy naukowej został młodszym asystentem przy katedrze astronomii (opublikował wówczas rozprawkę *O locie gwiazd podwójnych*). Po zamknięciu Szkoły Głównej i zamianie jej na uniwersytet rosyjski podjął pracę biurową w Banku Handlowym, gdzie wkrótce doszedł do stanowisk kierowniczych (1873 zastępca wicedyrektora, 1878 wicedyrektor, 1882—1906 dyrektor naczelny). Wybitny społecznik, położył w szczególności wielkie zasługi dla rozwoju życia naukowego. Wykładowca w szkole handlowej im. Kronenberga, a po jej zamknięciu jeden z głównych organizatorów szkół kupieckich. Współzałożyciel obserwatorium astronomicznego przy szkole technicznej Wawelberga i Rotwanda. Członek komitetu redakcyjnego „Wszechświata" (gdzie pisywał m.in. W. Berent), „Pamiętnika Fizjograficznego", wydawca „Przyrody". Od początku istnienia Kasy im. Mianowskiego aż do swej śmierci pełnił funkcję skarbnika (kasjera), należąc do najbardziej zasłużonych dla tej instytucji postaci.

[6] Wyraz nieczytelny.

[7] Planowany wyjazd w głąb Rosji prawdopodobnie nie doszedł do skutku.

5

Moi drodzy,

Żem milczał i o sobie znaku życia nie dawał, składało się na to przyczyn bardzo wiele.

Przeżywać ciepłą jeszcze swą niedolę po raz drugi pisząc o niej w liście, — to także zbyt ciężko. Po prostu milczałem dlatego, żem tylko o niewesołych rzeczach mógł pisać. Bardzo Wam jestem wdzięczny, żeście

sobie mną głowę zaprzątali (w sprawie ewentualnego przeniesienia się mego do Krakowa). Lecz poza wdzięcznością te projekty innych uczuć we mnie nie wzbudziły. Powiem jeno [?] krótko, że ich poważnie pod rozwagę nie biorę, ponieważ są niemożebnością. W Ojcowie nie mówiłem wam o tym, a przynajmniej nie dość wyraźnie, że stosunki moje z ojcem są takie, że pieniędzy od niego nie biorę i brać nadal nie chcę. Już od lutego nie brałem od niego nic. Nie sądźcie, że to sprzeczka lub coś podobnego. Na pozór stosunki pozostały jak dawniej, ale tym głębiej zmieniły się w rzeczywistości. Ilustrować tych stosunków nie myślę. Może kiedyś zgada się o tym. Gdy usłyszycie powody, powody i jeszcze raz powody, będziecie musieli przyznać mi rację [1]. —

Tymczasem moje sprawy tak stoją.

Zawiązałem bliższe stosunki z „Chimerą". W następnym zeszycie, który ukaże się za tydzień [2], znajdziecie początek mej powieści pt. *Próchno*. Nieobcym on wam będzie. Ale tylko początek pozostał, jakim był. Resztę piszę na nowo teraz właśnie [3]. Mam więc dużo roboty. Poza tym mam tłumaczenia od „Chimery" (tłumaczę Grabbego [4]) i skądinąd [5]. Ruszam więc pod względem literackim z miejsca. Dalej: pisanie, tłumaczenie, ewentualnie lekcje: to źródła obecnych i przyszłych mych dochodów. Jak się domyślacie, źródła skromne.

Sprawa wyjazdu do Paryża właściwie wciąż jeszcze się tłucze. Proszono Drzewieckiego [6], „aby mnie namawiał, żebym się zgodził, gdy mnie zaproponują". Prawda że to zawiłe? Tymczasem wciąż jeszcze nie proponują mię. Siedzę w Ostendzie [?]. Nie jest więc wykluczone, że spotkamy się w Paryżu. Chciałbym bardzo! —

W przeciwnym razie będę tu siedział i głupiał powoli. Ale nie będę się dawał. Pisanie, tłumaczenie, lekcje... Zmarnieć więc nie zmarnieję, ale mogę zatęchnąć.

Co do Pawlikowskiego, to na mój list pisany natychmiast po powrocie z Ojcowa nie odpisał mi wcale! Znaczy, że 2 listy zbył milczeniem. Prawdopodobnie przepadnie rękopis. Zresztą trzeba będzie poczekać ze 2 do 3 tygodni, aż póki nie wyjdzie nowa „Chimera". Takie rzeczy swoje robią. Przypomni sobie, zacznie się trochę liczyć i w najgorszym razie odszuka rękopis. — Czyż nie? —

We wrześniu może będę miał trochę więcej grosza. Strasznie mi potrzeba trochę wody i hydropatii; lekarze krzyczą, papa zresztą jest głuchy, rad że ja mu w uszy nie trąbię.

Ale we wrześniu... Czy będziecie wtedy mieli czas, ochotę i pieniądze, aby gdzieś razem? Jeśli mi się teraz uda, ucieknę z papieru librą [7] i głową pełną gdzieś pod Warszawę. W każdym razie do września będę miał robotę. — Co do odczytu w Koperniku [8], można będzie to jeszcze obgadać i zastanowić się.

Ściskam waszą dłoń

Wacław

Biały papier listowy w linie, złożony na pół. Format 213 × 135 mm. Atramentem czarnym zapisane stronice 1—6. Bez m. i r. (List pisany prawdopodobnie w maju 1901 z Ostendy ⟨?⟩.)

[1] Ojciec pisarza, Karol Berent (1841—1912) był najpierw asystentem technicznym (demonstratorem) przy katedrze fizyki Szkoły Głównej, potem właścicielem sklepu optycznego (Sienkiewicza 12), wreszcie współwłaścicielem znanej firmy optycznej „Berent—Plewiński" (na Krakowskim Przedmieściu). Jako człowiek zamożny finansował studia, a potem wspomagał syna w pierwszych latach jego działalności literackiej. Nieporozumienia rodzinne, o których mowa w liście, nie trwały długo, jak zaświadcza w swej relacji M. Danilewiczowa (list z 24 III 1965, cyt. przez W. Studenckiego w jego książce *O Wacławie Berencie*. Cz. 1. Opole 1968, s. 11). Zob. także wzmiankę we wspomnieniach J. Waydel-Dmochowskiej (*Dawna Warszawa. Wspomnienia*. Warszawa 1959, s. 87): „Nieraz widywałam na tej ławce [w Nałęczowie — R. N.] pana Berenta seniora, który przedstawiając się lub gdy go prezentowano, dodawał zawsze: »Ojciec Wacława, autora *Próchna*«".

[2] Początek *Próchna* ukazał się w z. 4/5 tomu 2 (kwiecień—maj) „Chimery", który wydano prawdopodobnie na przełomie maja i czerwca 1901.

[3] O pracy Berenta nad *Próchnem* pisał J. Paszek w artykule *Jak powstawało „Próchno"* (w zbiorze: *W kręgu przemian polskiej prozy XX wieku*. Wrocław 1978).

[4] Przekład sztuki Ch. D. Grabbego *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie. Komedia w 3 aktach* ukazał się w z. 6, t. 2 (czerwiec 1901), s. 464—497, który wyszedł z druku prawdopodobnie w marcu 1902.

[5] Być może chodzi o pracę nad przekładem *Tako rzecze Zaratustra* F. Nietzschego, zapoczątkowaną jeszcze w okresie zurychskim (zob. fragment tłumaczenia w „Chimerze" 1901, t. 4, z. 10—12 ⟨październik—grudzień⟩), a ogłoszoną w całości w 1905 roku.

[6] Konrad Drzewiecki (1871—1922) — językoznawca, historyk literatury, tłumacz. W roku 1890 studiował na wydziale filozoficznym uniwersytetu w Zurychu, w latach 1891—1892 chemię i zoologię w Karlsruhe, w latach 1892—1893 znowu w Zurychu gramatykę sanskrytu. Redaktor „Nowych Torów" (1911—1941) i „Biblioteki Klasyków Polskich" E. Wendego (1914). W latach 1914—1918 studiował w École Pratique des Hautes Études w Paryżu gramatykę języków słowiańskich. Po powrocie do Warszawy wykładał m.in. w Wolnej Wszechnicy. W 1921 wydawał (z A. Boleskim) serię „Arcydzieła Literatur Obcych w Wyborze i Układzie dla Użytku Szkolnego". Opublikował m.in.: *Początki gramatyki języka polskiego* (1901, wyd. 12: 1929), *O życiu i dziełach Adama Mickiewicza* (1901, wyd. 2: 1923), *Zarys metodyki języka polskiego* (1914, wyd. 3: 1924). Wraz z Berentem i innymi wziął udział w tłumaczeniu *Dzieł* F. Nietzschego dla wydawnictwa J. Mortkowicza, tłumacząc *Wędrowca i jego cień*, *Ludzkie, arcyludzkie* oraz *Wolę mocy* (ogłoszone jako t. 10 i 11 *Dzieł*).

[7] Tradycyjna jednostka liczenia arkuszy papieru — 24 arkusze, w drukarstwie: 25 arkuszy.

[8] Amfiteatralna sala wykładowo-odczytowa im. M. Kopernika na UJ w Krakowie.

6

Moi Drodzy, — Dziękuję Wam szczerze za nadesłanie tak ogromnie obfitej książki[1] w tak zwięzłej i przejrzystej formie. Nie wiem, czy to przewaga wpływu angielskiego[2] nad niemieckim, czy też inne wzglę-

dy — dość że piszecie zupełnie inaczej, jakaś klarowność i oszczędność słowa, miejscami aż lapidarność, czyni z waszej książki coś niesłychanie „*sobre*" [3]. Podoba mi się nawet wasze unikanie dyskusji w rzeczach drugorzędnych; niejedno „mniemanie" ma w sobie duży spokój przemyślenia. W ogóle układ całości jest ogromnie przejrzysty, uwaga nigdy nie tonie w szczególe. Czytelnik czuje się prowadzony przez las pewną dłonią. Pamiętam dwie książki z tej dziedziny (Ribota [4] i zupełnie błazeńską rzecz Benedixa [5]): obie zostawiły po sobie wrażenie klinicznego chaosu i *quodlibet* [6] obserwacji bezładnych.

Wasze wyodrębnienie nastroju jako odrębnego składnika uczuć i stosunek tej barwy uczuć do wrażeń i wyobrażeń, tego poczucia się w wrażeniach i wyobrażeniach — wszystko są to rzeczy bardzo przekonujące. Ten niewolnik momentu, bez własnej nawet pamięci, o ubogim ruchu wahadła, subiektywny materialista — radosny lub smętny zależnie od chwilowego odżywienia się centralnego systemu [7], — ten nastrój okazuje w swej nagości szpetną duszę niewolnika. Jest brzydki, ale przekonujący. Zresztą wszystkie elementy psychiczne są niewolnicze, dopiero ich połączenia w nieskończonej skali możliwości wiodą w nieogarnione dziedziny duszy ludzkiej.

Piszę oczywiście kapryśnie, — ale i to przejście wyczytałem z „całości" waszej książki. Dlatego też zamknięcie jej rozdziałem o wyrazie uczuć w sztuce wydaje mi się i pod tym względem trafne i mocne [8]. Inna rzecz, iż w książce tego rodzaju, która ze względu na metodologiczną wartość wyodrębnienia nastroju będzie musiała być przetłumaczona na obce języki [9], — że w książce takiej wyglądałyby lepiej przykłady z literatury już pomnikowej. Wobec przekładu niemieckiego czy angielskiego będziecie musieli o tym pomyśleć. I kto wie, czy nie wypadnie wam sięgnąć do Greków i Rzymian, a nawet do Indów. I wówczas może przekonacie się ubocznie, że indyjska sztuka mówi nie tylko o Indusach, grecka o Grekach itd., lecz że zarówno „jak nastroje oraz elementy wrażeniowe i wyobrażeniowe pozostają w ciągu wieków te same [”] [10], — tak też i bywają, zdarzać się muszą i te głębsze, cudowniejsze ich połączenia, które pozostają t e s a m e w ciągu wieków; — że sztuka mówi nie tylko o życiu i duszy współczesnej, lecz sięga czasem do den n i e z m i e n n i e c z ł o w i e c z y c h, najmniej zależnych od charakteru czasów. Rozsnuwając wasze myśli, nie jest wykluczone. Bo skoro nastroje człowieka, elementy wrażeniowe i wyobrażeniowe są w ciągu wieków te same, muszą być wśród miliona innych i takie ich połączenia, które są od czasów niezależne. I kto wie, czy tu nie jest *des Pudels Kern* [11]. Utwory sztuki, w których odzwierciedla się nadto współczesności, bardzo rychło porastają w warkocz, przyodziewają się w krynolinę i mają z perspektywy przyszłości coś z naiwnego komizmu „starych dobrych" czasów. Najmniej od współczesności zależne, niezmienne, człowiecze, wieczne nuty ratują te utwory. Czy Sofokles, czy

Eurypides, czy Szekspir nie mówią wprost do naszej duszy? A jeśli idzie o charakter nastroju, to poszukawszy dobrze u Kochanowskiego, François Villona, u trubadurów znajdziecie najwspanialej nastrojowe i najcudowniej muzykalne wiersze.

Boję się rozgadać. Ale przy widzeniu się z Wami chętnie pogawędziłbym z Wami o udziale świadomości w twórczości. Może bez Waszych zamierzeń, ale w tym rozdziale o sztuce przebija zbyt silna ufność w świadomościową kombinację artystycznego wyrazu [12]. Aczkolwiek w innym miejscu jest silnie podkreślone stanowisko „anti... pojęciowe" na korzyść plastycznego dla twórczości. Pytanie, czy „plastyka", symbol, życie, naiwność, wzruszenie i pamięć wzruszeniowa (tak!) nie nawiedza wtedy, gdy — powiedzmy brutalnym paradoksem — „rozum" nas opuszcza, a wiedzie wzruszenie i ta arcyciekawa jego forma, która zastanawiać i fascynować musi psychologa: mam na myśli ekstazę w jej całej skali od pobudzenia naśladowczego, mimicznego, do twórczego i aż do wieszczenia. Oczywiście, że i tu będą na wszystkie strony rozdoły patologii, ale właśnie wy umieliście odgraniczyć się od nich z niezmiernym taktem i przezornością. Ani śladu tego nie widać u Ribota.

Posprzeczacie się może, iż jest to nastrój, jego *maximum* w kierunku pozytywnym, a nie wzruszenie. Należałoby rzecz zanalizować. Przy innych wzruszeniach jako odrębny element to nie występuje, a ujemnym być nie może.

Wypowiedzeń o takiej ekstazie mamy masę: od Słowackiego mistycznego „wielkiego pchnięcia od Boga" [13], aż do najskrupulatniejszego fizjologicznego opisu u Nietzschego (cytowałem to w swej książeczce o N.-izmie) [14].

Z książek wpadła mi tylko jedna zastanawiająca się nad tym. Autora nie pamiętam. Tytuł: *Die Ekstaze in kultur-historischer Bedeutung*, — ale rzecz marudna. Rozumiem, że to wszystko wykraczało poza wasze zadania i poza ramy waszej książki, ale nasuwało się mimo woli, myślane wobec dużych granic, jakie zdajecie się zakreślać udziałowi świadomości i woli w kombinowaniu artystycznego wyrazu uczuć.

Chciałbym jeszcze pogawędzić o pamięci wzruszenia. Ale to już innym razem.

Raz jeszcze dziękuję wam za książkę. Odpisuję późno, bo wolałem wprzódy przeczytać. A otrzymałem książkę w dniach przeprowadzki i dosyć intensywnej obecnie roboty. Dłoń ściskam. W.

Dwa arkusze białego papieru listowego, złożonego na czworo. Format 219 × 136 mm — pierwszego, 227 × 162 mm — drugiego. Atramentem fioletowym zapisane stronice 1—8. B. m. i r. (List pisany z Warszawy w 1907 roku.)

[1] Mowa o książce W. Heinricha *Psychologia uczuć* (Kraków 1907).

[2] Heinrich na rok akad. 1905/06 ubiegał się o stypendium im. Osławskiego

(5 tys. koron) na wyjazd do Stanów Zjednoczonych w celu przestudiowania metod badań psychologicznych, które zamierzał zastosować w stworzonej przez siebie pracowni psychologicznej na UJ. Dzięki rekomendacji A. Witkowskiego, powołującego się na uznanie, z jakim wyrażali się o nim „uczeni tej miary, jak Forel, Titchener i Caro", oraz na to, że „lekcje jego cieszą się frekwencją dochodzącą do 200 słuchaczy" — uzyskał to stypendium. W końcu 1905 r. wyjechał przez Berlin i Anglię do Nowego Jorku i Waszyngtonu, wziął udział w kongresie psychologicznym w New Haven i powrócił przez Anglię do Polski późną wiosną 1906. Zob. B. J. Gawęcki, *Władysław Heinrich.* „Ruch Filozoficzny" t. 18 (1958).

[3] „*Sobre*" (hiszp.) — na temat.

[4] T. Ribot, *Le Psychologie des sentiments.* Paris 1896.

[5] Otto Benedix — lekarz i psycholog niemiecki drugiej połowy XIX wieku.

[6] „*Quodlibet*" (łac.) — dosłownie: co się podoba, kompozycja powstała z różnorodnych fragmentów.

[7] Centralny system, właśc. tzw. system C — mózg: „ta część centralnego układu nerwowego, z którą bezpośrednio związana jest świadomość, a w szczególności świadome odbieranie wrażeń zmysłowych" (B. Wolniewicz, *Empiriowerbalizm Richarda Avenariusa.* W: R. Avenarius, *Ludzkie pojęcie świata.* Przełożyli A. i A. Wiegnerowie. Warszawa 1969, s. XVI). Jedna z kluczowych kategorii Avenariusowskiego empiriokrytycyzmu, którego Heinrich był zwolennikiem.

[8] Wykład XVIII (ostatni) *Psychologii uczuć* nosi tytuł *Wyrażanie uczuć w sztuce.* Jednym z omawianych przykładów (czerpanych z polskiej literatury tego okresu) było *Próchno* Berenta. Przeciwstawiając tę powieść *Chłopom* Reymonta dla zilustrowania „różnicy formy wobec podobnych celów ogólnych", tj. „odtworzenia życia zbiorowego pewnego środowiska" (s. 232), pisał tam Heinrich (s. 233): „Inaczej zupełnie postępuje Berent w *Próchnie.* Rzecz bez miejsca i czasu, a nawet bez stałych osób, daje szeregi scen życia wielkomiejskiego. Są to sceny bądź z intymnego życia oddzielnych osób, sceny z ulicy, kawiarni, *café chantant* itd. Każda coraz to inna, każda odsłaniająca coraz to inną postać lub coraz to inną stronę życia wielkomiejskiego. Każdy przesuwający się nowy obraz pozwala wczuć się czytelnikowi w coraz to nowy objaw życia. Ostatecznie, pomimo że w biegu powieści rysunek pozostaje zawsze zatartym, czytelnik wżywa się tak w atmosferę środowiska, iż ją rozumie. Nie poznaje on pojedynczych ludzi, wyczuwa jednak charakter duchowy tego wielkomiejskiego próchna, wnika w tę atmosferę, która kształtując ludzi na swój sposób, stwarza to swoiste, jako wynik wielkomiejskiej kultury, powstałe życie. Zbiór oddzielnych obrazów, z których każdy odtwarza pewien ton ogólnej atmosfery, w całości swej układa się w jednolity obraz środowiska, jego chceń i uczuć.

Jakobsen — o ile się nie mylę — po raz pierwszy zespolił szereg oddzielnych obrazów w celu odtworzenia ewolucji życia indywidualnego. Berent po raz pierwszy w literaturze wszechświatowej pokazał, jak można szeregiem oddzielnych scen odtworzyć charakter pewnego środowiska społecznego".

W drugim akapicie mowa o *Frau Marie Grubbe* Jacobsena, pisarza, którego paraboliczną nowelkę *Doktór Faust* tłumaczył Berent dla „Chimery" — t. 5, s. 70 n.

[9] *Psychologia uczuć* nie była tłumaczona na inne języki.

[10] Trochę niedokładny cytat fragmentu, który w *Psychologii uczuć* brzmi: „Nastroje człowieka zarówno jak i elementy wrażeniowe i wyobrażeniowe pozostają w ciągu wieków też same" (s. 51).

[11] „*Des Pudels Kern*", właśc.: „*das also war des Pudels Kern*" (cytat z *Fausta* Goethego, cz. 1, w. 1329) — a więc to kryło się pod maską pudla.

[12] O tej kwestii, roli i udziału świadomości w procesie twórczym, rozprawiał

Berent na marginesie uwag Nietzschego. Zob. F. N i e t z s c h e, *Z psychologii sztuki*. Tłumaczenie i dopiski W. B e r e n t a. „Chimera" 1902, t. 6, z. 17—18.

[13] W oryg.: „mocne pchnięcie od Boga" — sformułowanie J. Słowackiego pochodzące z jego listu do matki, z 28 XI 1843.

[14] W. B e r e n t, *Źródła i ujścia nietzscheanizmu*. Warszawa 1906. Inicjały rysował F. W o j t a l a. (Było to osobne wydanie eseju opublikowanego w „Chimerze" 1905, t. 9, s. 118 n., 217 n.).

Swój przekład dzieła F. N i e t z s c h e g o *Tako rzecze Zaratustra. Książa dla wszystkich i dla nikogo* (Warszawa 1905; egzemplarz w posiadaniu p. Jadwigi Heinrich w Krakowie) przesłał Berent Heinrichowi z następującą dedykacją na s. tyt.:

Prof. Heinrichowi
lekceważonego
pisarza i mą lekceważoną
pracę ofiaruje
w przyjaźni
W. B.

DO JANA ZBIGNIEWA PACHOŃSKIEGO

Jan Zbigniew (Lubicz) P a c h o ń s k i (1907—1985) — profesor historii, specjalizujący się w historii legionów polskich i wojen napoleońskich. Studiował historię oraz historię sztuki na UJ, studia uzupełniające odbył w latach 1931—1934 w Paryżu, na Sorbonie i w Syndicat de la Presse. Uczestnik III powstania śląskiego, kampanii wrześniowej oraz ruchu oporu w czasie drugiej wojny światowej. W okresie międzywojennym pracownik naukowo-dydaktyczny UJ, po wojnie wykładowca i organizator katedry historii w Katowicach (Wyższej Szkoły Pedagogicznej, a następnie Uniwersytetu Śląskiego). Współtwórca i wicedyrektor Muzeum Historycznego m. Krakowa; redaktor „Prac Historycznych" (1969—1975), członek komitetu redakcyjnego „Wojskowego Przeglądu Historycznego". Autor m. in. prac: *Początki pułku jazdy legionów 1798—1799* (1930), *Castel Franco 24 XI 1805* (1933), *Legiony polskie w walce z powstaniami rzymskimi w 1798 roku* (1939), *Wojna francusko-neapolitańska 1798—1799 i udział w niej Legionów Polskich* (1947), *Zmierzch sławetnych* (1956), *Legiony polskie. Prawda i legenda. 1794—1804* (1969—1979, t. 1—4); *Polacy na Antylach i Morzu Karaibskim* (1979), *Generał Jan Henryk Dąbrowski* (1981).

Berent poznał Pachońskiego jesienią 1933, w okresie archiwalnych badań prowadzonych w Bibliotece Narodowej nad dziejami legionów (zob. przypis 1 do listu 1). Znajomość tam nawiązana doprowadziła do dalszych kontaktów, w wyniku których Pachoński poproszony został o konsultację historyczną i przeprowadzenie merytorycznej korekty *Nurtu*.

Wszystkie listy Berenta do Pachońskiego pochodzą ze zbiorów rodzinnych Zofii Pachońskiej (archiwum J. Z. Pachońskiego).

1

Warszawa 8/IV 34

Wielce Szanowny Panie,

Pod koniec pańskiego pobytu w Warszawie byłem nie tylko bardzo gorączkowo zajęty mą pracą, lecz i stale przy tym niezdrów: nie mo-

głem niestety ani Pana odwiedzić, ani korzystać z tak cennej dla mnie wiedzy Jego w zakresie wspólnych zainteresowań [1].

Poniewczasie dowiedziałem się, że Pan już powrócił do Krakowa [2], — obiecywano mi przyjazd Jego na wiosnę, — podobno i to nie dochodzi do skutku. Nie pozostaje mi nic innego, jak zawodna droga porozumienia piśmiennego.

Znane W. Sz. Panu fragmenty początkowe mej pracy ostatniej [3] zainteresowały Go zapewne jako miłośnika literatury swą odrębnością ujęcia i narracji. (Czym jest „Opowieść biograficzna", jaki jest jej [4] stosunek do historii i do powieści, będę miał sposobność powiedzi[e]ć we *Wstępie* [5].) Tym bardziej nie chciałbym utracić obiecanej mi przez Pana tak łaskawie najogólniejszej choćby Jego kontroli historycznego wątku w korekcie II^iej^, już czytelnej. Mam na myśli dość liczne niestety ustępy („opowieści" [6]) dotyczące Dąbrowskiego; innymi nie będę zabierał Mu czasu. Czy mogę liczyć jeszcze na dawną obietnicę Pańską?

Wszyscy powieściopisarze doby przedwojennej korzystali w swych pracach historycznych z wskazówek i pomocy historyków naszych; co do mnie, byłem zawsze kotem, który chadzał własnymi drogami. W pracy mej o Średniowieczu europejskim [7] zechciał to zrozumieć i ocenić Porębowicz [8]. Oby Pan był równie [9] wyrozumiały dla rzeczy opowiadającej o Oświeceniu polskim, bo o nie idzie mi w ujęciu i konstrukcji.

Niestety druk książki, opaźniany dotychczas przez wydawców, ruszył nagle takim galopem, że w ciągu tygodnia złożono kilkanaście arkuszy, zasypując mnie korektą i jej przynaglaniem. Do swej zacnej woli musiałby Pan jeszcze przyłożyć i pośpiech w łaskawym zwrocie korekty, — o ile w ogóle będę mógł ją przesłać Panu za Jego zezwoleniem.

Będę szczęśliwy, jeśli okoliczności pozwolą mi kiedykolwiek odwzajemnić mu się z serca za tę przysługę. — O uprzejmą odpowiedź odwrotną proszę najusilniej

z wysokim poważaniem

Wacław Berent

Wspólna 77 m. 8

Arkusz białego papieru listowego ze znakiem wodnym, złożony na czworo. Zapisany obustronnie atramentem czarnym. Format 219 × 273 mm. Biała koperta z adresem: Wielmożny Pan / Dr Jan Zbigniew Pachoński / Kraków / ul. Garbarska 13. U góry z lewej strony dopisek: Polecony. U dołu z lewej strony: Wysyła: W. Berent. Warszawa / Wspólna 77 m. 8. Dwa stemple pocztowe: Warszawa 8 IV 34; ponadto podłużny stempel przesyłki poleconej (Warszawa R Nr 791) oraz poprzecznie ołówkiem chemicznym zapisana cyfra: 20. Na odwrocie stempel pocztowy: Kraków 9 IV 34.

[1] W liście do J. Paszka z 12 V 1980 (cyt. za: J. Paszek, *Wprowadzenie* W zbiorze: *Studia o Berencie.* Katowice 1984, s. 10) J. Pachoński tak wspominał ówczesne kontakty z Berentem: „Okres mych bliskich, bezpośrednich kontaktów z W. Berentem — to jesień 1933 i pierwsza połowa 1934 r. Wtedy prowadziłem badania nad Archiwum Legionów Polskich i gen. J. H. Dąbrowskiego w Biblio-

tece Narodowej przy ul. Rakowickiej. Przy sąsiednim stoliku wertował te teki Wacław Berent. Wspólnota zainteresowań — ja prowadziłem badania nad wersją historyczną, a W. Berent interesował się raczej ujęciami literackimi — doprowadziła do stałych dyskusji, które z Biblioteki przeniosły się do prywatnych mieszkań. Ja mieszkałem w 1933 r. przy ul. Włodarzewskiej, a w 1934 przy ul. Fałata nr 6. U W. Berenta bywałem w mieszkaniu przy ul. Wspólnej 77 m. 8, potem — w 1935 r. — przy ul. Piusa XI 10 m. 4, a w 1939 r. na ul. Promenada 19 m. 6. Dyskutowaliśmy wtedy godzinami przy kawie czy winie. Dodatkowym węzłem łączącym nas była dobra znajomość Francji i Włoch — studiowałem na Sorbonie, a znałem dobrze i Włochy, gdzie prowadziłem badania archiwalne".

[2] Pachoński był z Krakowem związany obowiązkami naukowo-dydaktycznymi jako asystent przy katedrze historii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[3] Mowa o *Nurcie*, którego początkowe opowieści (jeszcze bez ogólnego tytułu) ukazały się w „Pamiętniku Warszawskim" (1931, z. 1, 3, 5 — *Wywłaszczenie muz* oraz *Wstęp*) i w „Tygodniku Ilustrowanym" 1932, nry 5—7, 9, 10, 13, 19, 20, 22, 25, 26, 28, 29 — *Szabla i duch*, oraz nry 44—49, 51—52 — *Wódz*).

[4] W oryginale omyłkowo: „jaki jest jest".

[5] Mowa o krótkim *Wstępie* do książkowego wydania *Nurtu*, odmiennym od *Wstępu* do *Wywłaszczenia muz* z „Pamiętnika Warszawskiego".

[6] W oryginale omyłkowo: „opiewieści".

[7] Mowa o *Żywych kamieniach* (pierwodruk pt. *Opowieść rybałta*: „Zdrój" 1917—1918, t. 1—4). Wydanie 2 z 1920 r. miało podtytuł: *Powieść o średniowieczu*, później wycofany.

[8] Edwarda Porębowicza mógł Berent poznać poprzez Miriama lub Staffa, z którymi obaj byli zaprzyjaźnieni. Obaj też współpracowali z „Chimerą". W „Nowym Przeglądzie Literatury i Sztuki", redagowanym m.in. przez Berenta i Staffa, drukował Porębowicz swą rozprawę o Dantem (*Dante jako filozof i teolog*, 1921, t. 2). W recenzji *Żywych kamieni* („Tygodnik Ilustrowany" 1919, nr 35, s. 568—569), przedrukowanej później jako wstęp do fragmentu tej powieści wydanego w 1924 pt. *Bachanalia* (cenionej więc, jak można z tego wnosić, przez Berenta), pisał Porębowicz m.in.: „Mniejsza z tym, czy tło jest odtwarzane bez omyłki, czy archeolog nie odkryje anachronizmu, łacinnik niedokładności w cytacjach, a filolog mglistości figur nazywanych po imieniu i zawodzie. To, co raziłoby klasyka, jest może umyślnym przyćmieniem rysów, użytym przez pisarza dla nadania powieści charakteru przestrzennego, ponad czas i miejsce — znany środek sztuki symbolicznej. W niedomówieniach jest zaczyn do pracy do-twórczej słuchacza. Naturę organizacji artystycznej autora da się już tutaj określić jako realizm szukający podpory w sumiennej erudycji, ale świadomy, że jego sfera możebności nie sięga poza odtwarzanie tła akcji. Wybrał dla niej właśnie epokę, w jaką najsnadniej da się wrysować tłumny korowód idei kontrastowych a ogromnych". — W księgozbiorze Berenta znajdowały się następujące prace Porębowicza: Dante Alighieri, *Boska Komedia*. W przekładzie E. Porębowicza. Cz. 1: *Piekło*. Wyd. 2, przerobione. Warszawa 1904 (egz. w Bibl. Narodowej, sygn. I 48.106; akc. 1941 D 1070; na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami księgozbioru Berenta: WB); *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*. Spolszczył E. Porębowicz. Lwów 1909 (egz. w Bibl. Narodowej, sygn. II 66.790; akc. 1941 D 630; na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami „WB"); E. Porębowicz, *Dante*. Wyd. 2, przejrzane i powiększone. Warszawa 1922 (egz. w Bibl. Narodowej, sygn. II 520.431; akc. 1941 D 826; na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami „WB"); oraz E. Porębowicz, *Nowe piękno wieków średnich*. Nadbitka z: *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*. T. 2. Lwów 1916 (egz. w Bibl. Narodowej, sygn. II 259.373; akc. 1941 D 789). Na s. tyt. dedykacja:

Miłośnikowi Wieków Średnich
pokorny wielbiciel *Żywych kamieni*
E. Porębowicz
25 VII 919

Ponadto na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami księgozbioru Berenta: WB.

[9] W oryginale (omyłkowo) jest: rownie.

2

Warszawa d. 19/IV 34

Wielce szanowny Panie,

Dziękuję serdecznie za miły list i życzliwe darowanie mi nieco czasu swego. Chcąc Mu zabierać go jak najmniej, zwlekałem umyślnie do większego skonkretyzowania się sprawy. Wydawcy zależało przede wszystkim na zorientowaniu się w ilościach arkuszy i papieru; kazał tedy odkładać załatwianie korekt w drukarni do całkowitego ukończenia składu. Nie spodziewam się otrzymać odbitek skorygowanych wcześniej niż za dwa tygodnie. Lecz wtedy właśnie będzie Pan we Lwowie. Czy mogę przysyłkę mą tam skierować?

Precyzuję prośbę moją, omawianą przed kilkoma miesiącami w Warszawie:

Jak w znanych Sz. Panu fragmentach zgęszczam i nadal tło dziejowe do najniezbędniejszych uzwięźleń. Co do wykładni, to jej ujęcie literackie uczyni Pana niewątpliwie bardziej *large*[1], niż, na przykład, w stosunku do pracy któregoś z kolegów historyków. Szłoby jedynie o to, czy syntetyczne rysy życia i ludzi tej epoki nie wykraczają może u mnie gdzieniegdzie poza więź historyczną. — W przedstawieniu zdarzeń natomiast, tak bardzo wtedy zmiennych, a niekiedy zawiłych, mogłem się niekiedy uwikłać w drobne anachronizmy.

Zmiany mogłyby dotyczyć tylko skorygowań koniecznych i polegać:

1) Na skreśleniu kilku wierszy mniej słusznych lub historycznie zbyt ryzykownych.

2) Na dodaniu przeze mnie kilku wierszy w miejscach, zaznaczonych przez Sz. Pana, najzwięźlejszą choćby uwagą lub zakreśleniem.

Korekta jeszcze szpaltowa (nie łamana) pozwoliłaby na takie drobne zmiany.

Tymczasem proszę o łaskawe powiadomienie mnie, co do terminu wyjazdu Pańskiego do Lwowa[2] oraz o podanie Jego adresu tamecznego. By zająć Mu jak najmniej czasu, sobie zaś ułatwić porozumienie się, nie wahałbym się — wobec pośpiechu sprawy — wpaść na dzień lub dwa do Lwowa.

Z wysokim poważaniem i uściskiem dłoni

Wacław Berent

ul. Wspólna 77 m. 8

Arkusz białego papieru listowego ze znakiem wodnym, złożony na czworo. Zapisany obustronnie atramentem czarnym. Format 219 × 274 mm.

[1] „*Large*" (fr., także ang. z łac.) — szczodry, swobodny, tu: liberalny.

[2] Wyjazd Pachońskiego do Lwowa wiązał się prawdopodobnie z badaniami archiwalnymi w bibliotekach tamtejszych do pracy *Wojna francusko-neapolitańska 1798—1799 i udział w niej Legionów Polskich* (t. 1—2. Kraków 1947; zob. informację w niej na s. XVIII).

3

Warszawa d. 6/V 34
Wspólna 77 m. 8

Wielce Szanowny Panie,

Wysłałem już przesyłką poleconą korektę odpowiednich arkuszy mej książki, jeszcze w stanie dosyć surowym, bo zaledwie po korekcie I^szej [1]. Rzecz jest bądź co bądź czytelna, mimo braku odpowiednich odstępów i podziałów, tymczasem ledwie zaznaczonych. (Nagłówki szpalt pomysłu zecera, jakie stawiał on sobie, dla odróżnienia od innych składów swej równoczesnej roboty w drukarni, skreślam wszędzie; nie powinny więc one mylić.)

Tu i owdzie postawiony z lewa pytajnik zielonym ołówkiem zechce Pan uważać jako wątpliwości moje odnoszące się do tekstu własnego.

Książka mieć będzie tytuł: *Nurt* i składać się z 3^ch części: *Ludzie starodawni* (3 opow.), *Pogrobowcy* (opow. 7, z których 2 pierwsze zna Pan może z „Tygodnika" [2]) oraz *Odnowiciele* (również 3 opow.). Poprzedzać ją będzie b. krótki wstęp odnoszący się do samej formy „opowieści biograficznej", dość już przyjętej na Zachodzie, a wzbudzającej u nas wciąż jeszcze nieporozumienia. Niestety wstępik ten jest jeszcze w korekcie. — Tyle dla ogólnej orientacji w budowie i charakterze rzeczy.

Chciałbym bardzo, aby przeczytanie tych szpalt zajęło Panu jak najmniej czasu, i przykro mi rzetelnie, że zabieram go nieco Panu przed samym wyjazdem.

Szczerze wdzięczny.
W. Berent

PS. — O krótkie potwierdzenie odbioru przesyłki proszę uprzejmie. —

Arkusz białego papieru listowego ze znakiem wodnym, złożony na czworo. Zapisany jednostronnie atramentem czarnym. Format 219 × 275 mm. *Postscriptum* dopisane na lewym marginesie wzdłuż karty.

[1] W archiwum J. Z. Pachońskiego zachowała się duża szarobrązowa koperta (formatu 245 × 259 mm) z adresem: J. Wielmożny Pan / Dr Jan Z. Pachoński / K r a k ó w / ul. Garbarska 13/I p. U góry z lewej strony dopisek: D r u k (Korekta drukarska); z prawej strony: Polecony. U dołu z lewej strony: Wysyła: W. Berent / Wspólna 77 m. 8. Stempel pocztowy: Warszawa 7 V 34; ponadto stempel podłużny przesyłki poleconej (Warszawa R Nr 1237) oraz czerwoną kredką zapisa-

na cyfra: 13. Na odwrocie stempel pocztowy: Kraków 8 V 34; oraz (wytarty gumką) zapis: Wysyła / Wacław Berent / Wspólna 77.

[2] Mowa o opowieściach *Szabla i duch*, drukowanej w „Tygodniku Ilustrowanym” w nrach 5—7, 9, 10, 13, 19, 20, 22, 25, 26, 28, 29 z r. 1932, oraz *Wódz*, opublikowanej tamże, w nrach 44—49, 51—52 z tegoż roku.

4

Warszawa 19/V 34

Wielce Szanowny i Drogi Panie,

Odpisuję z najgłębszą podzięką dziś dopiero, gdyż po zwrocie korekt z notą Pańską [1] przystąpiłem tak żarliwie do korektyw hist. za łaskawymi wskazaniami Pańskimi [2], za czym do wertowania mych zapisek, wreszcie do pamiętników raz jeszcze, że zabrnąłem w tym wszystkim daleko i na długo, tym razem już bez łączności doraźnej z pracą moją, — żyję wciąż tymi zainteresowaniami.

Dopiero po odłożeniu tych książek i papierów, wolniejszą głową spełniam dług wdzięczności. Nie jest poprawnie; zechce mi Pan tę zwłokę wybaczyć w imię dobrej woli, koleżeństwa i wspólnych umiłowań.

Cenię sobie wysoce stwierdzenie Pańskie, że pierwszy okres legionowy, włoski, oparłem na solidnym przygotowaniu hist[o]r. Na tym właśnie okresie zależało mi najbardziej; korzystałem obficie z korespondencji rękopiśmiennej, jako z najbezpośredniejszych i najżywszych akcentów owych czasów, wertowałem dokumenty. Niestety co do okresu następnego musiałem się ograniczyć — dla czasu i zwięzłości — do pamiętników i dzieł historycznych. O Legii Naddunajskiej [3] napomykam zaledwie; szło mi bowiem najbardziej o wymowną dla tego okresu odmianę ducha i nastrojów tej Legii. Zbyt daleko odwiodłoby mnie zapuszczanie się w szczegóły dziejowe Legii Kniaziewicza. Musiałem zadowolić się naszkicowaniem kontrastu duchowego obu wodzów. Szło mi przede wszystkim o Dąbrowskiego.

Od roku 1800 blednie wraz z działalnością i samo oblicze jego; zblakły też i te karty moje w braku żywszego impulsu epickiego. Opowieści *Żołnierka* i *Pacyfizm* uważam, mimo ustępów, które zainteresować mogą, za słabsze — zgodnie z sądem Pańskim. Odnosi się to aż do października 1806 r., gdy po tragicznym dlań okresie w Abruzzach [4] wstępuje D. w okres czynów dla Polski już nieśmiertelnych. Tu ponownie nawracam do korespondencji i dokumentów, które wedle sił i uzdolnień starałem się przeżywać i odtwarzać.

Co do zamierzeń i wyrazu całości, które Pana interesują, nie chcę nadużywać dobroci Pańskiej „zwierzeniami literackimi”, tak modnymi dziś zresztą: wolę pozostawić rzecz samej książce, gdy będę mógł ją Panu nadesłać (zapewne po wakacjach dopiero) [5]. — W fragmentach, z któ-

rymi zwróciłem się do W. Sz. Pana, szło mi tyleż o duchowe oblicze Legionów, ile o możliwie żywy portret Dąbrowskiego, — subiektywny oczywiście. Ale czyż namalowano kiedykolwiek pędzlem lub piórem portret niesubiektywny?

W wstępie, o który Pan napomyka, nie poruszam ani słowem *meritum* rzeczy, ograniczając się wyłącznie do omówienia formy: o p o w i e ś c i b i o g r a f i c z n e j, która w Anglii np. i we Francji wzbudza od lat dziesiątka zainteresowanie tyleż powieściopisarzy, co historyków kultury i dziejów [6], u nas natomiast dość częste nieporozumienia, zwłaszcza w sferach literackich [7]. Jest to bądź co bądź pierwsza u nas próba tego rodzaju opowieści biograficznych z zakresu dziejów naszych. Przyjdą z czasem inni literaci, zasobniejsi nie tylko w talent, lecz i w metodę historyczną, — napiszą lepiej. Tymczasem to, na co stać było.

Nie będę oczywiście nużył Pana szczegółowym nawracaniem do jego łaskawych korektyw; skorzystałem niemal ze wszystkich. Zatrzymuję się na 2^{ch} jedynie sprawach, w których wyczuwam jego zdziwienie lub pytajnik. — „Mokradło i śnieżyca" pod Hohenlinden[8] — choćby tylko u Askenazego (*Nap. i Polska*, T. III, str. 221) [9]. — Córka Dąbrowskiego z pierwszego małżeństwa (Karolinka) ur. się w r. 1783 [10], wedle tablicy genealogicznej rodziny D^{skich}, jaką podaje Skałkowski [11]. — Inne sprawy (np.: Nielepiec, Wierzbicki [12]) zostawiam do omówienia może kiedyś osobistego. Wierzbickiego pamiętnik istnieje w Warszawie aż w 2^{ch} egzemplarzach; jeden z marginesowymi notkami Kraszewskiego [13]. (O pomstliwej furii Wierzbickiego pisze ciekawie już historyk wrocławski sprzed półwiecza, Mosbach — w „Czasie" krakowskim. Rocznik 1877 [14].)

Czyż mam Panu zabierać więcej jeszcze czasu? Wolę mocno, serdecznie i długo uścisnąć dłoń Pańską. Bardzo rzadko trafiałem w życiu na tyle życzliwej i dobrej woli, nie mówiąc już o Jego niezwykłej uprzejmości zarówno w obcowaniu jak w listach. Zachowam to w pamięci trwałej. Dręczyć mnie będzie w myślach chęć odwzajemnienia się Panu kiedyś w życiu, daj Boże, czymkolwiek.

Wacław Berent

PS. — Nie znajdzie Pan tymi czasy gorliwszego i wdzięczniejszego czytelnika swego *Castel Franco* [15]: ci ludzie i te sprawy żyją dla mnie. I mnie wchłonęło umiłowanie ich. — Będę oczekiwał z niecierpliwością głównego dzieła Pańskiego [16].

W. B.

Dwa arkusze białego papieru listowego ze znakami wodnymi, złożone na czworo. Zapisane atramentem czarnym; pierwszy obustronnie, drugi jednostronnie. Format pierwszego 219 × 275 mm; format drugiego 219 × 242 mm. Biała koperta z adresem: J. Wielmożny Pan/ Dr Jan Zbigniew Pachoński/ K r a k ó w / ul. Garbarska 13/ I p.; poniżej w nawiasie: (w razie wyjazdu proszę przesłać dalej). U góry z lewej strony dopisek: P o l e c o n y. Dwa stemple pocztowe: Warszawa-Telegraf 19 V 34; ponadto stempel podłużny przesyłki poleconej (Warszawa R Nr 5370) oraz chemicznym ołówkiem zapisana cyfra: 5. Na odwrocie: Wysyła: W. Berent. Wspólna

77 m. 8. Stempel pocztowy: Kraków 20 V 34. W tekście kilka drobnych skreśleń i poprawek omyłek pióra.

[1] W archiwum J. Z. Pachońskiego zachował się brulionowy rękopis notatek sporządzonych na prośbę Berenta do korekt *Nurtu*, a zawierający wykaz stronic i wierszy korektowych opatrzonych uwagami i wątpliwościami Pachońskiego. Rękopis, zatytułowany *Berent: Nurt*, składa się z 7 kart (nieliczbowanych) białego papieru w kratkę zapisanych jednostronnie atramentem czarnym, w tym: dwóch podwójnych kart oraz jednej pojedynczej formatu 210 × 338 mm; karty podwójnej formatu 210 × 295 mm, zapisanej innym rodzajem pióra, z uwagami Pachońskiego do *Szabli i ducha* oraz *Wodza* w wersjach drukowanych w „Tygodniku Ilustrowanym" (na co wskazują odsyłacze do numerów i stronic czasopisma). Jak można sądzić, rękopis ten stanowił brulionową wersję owej „noty", zakresowo zapewne nieco obszerniejszej (jak wskazują dalsze słowa listu Berenta — brulion np. nie zawiera pochwały opracowania „pierwszego okresu legionowego").

[2] Omówienie brulionowych notatek Pachońskiego oraz wpływu jego uwag na zmiany tekstu dokonane przez Berenta w korekcie *Nurtu* zawierają komentarze W. Boleckiego do edycji *Nurtu* w Wydawnictwie Literackim (w druku).

[3] Oddziały polskie utworzone 8 IX 1799 na żołdzie francuskim pod dowództwem gen. K. Kniaziewicza (niezależne od Dąbrowskiego). W roku 1800 Legia przydzielona została do armii reńskiej pod dowództwem gen. Moreau; brała udział m. in. w bitwie pod Hohenlinden (3 XII 1800) przyczyniając się do zwycięstwa wojsk francuskich. W 1801 zreorganizowana w III półbrygadę polską, jako 113 półbrygada francuska wysłana na San Domingo; w 1802 przestała istnieć.

[4] Po pokoju w Luneville (1801) część żołnierzy opuściła Legiony, część została wysłana na San Domingo, a we Włoszech została jedynie półbrygada. Dąbrowski, mimo stanowiska komendanta prowincji Troje Abruzzów i funkcji naczelnego inspektora wojsk polskich, nie miał faktycznie wpływu na działania polskich oddziałów (Zob. na ten temat J. Pachoński, *Polacy w Abruzzach, Apulli i Kalabrii w 1806 roku.* W: *Studia i materiały do historii wojskowości.* Warszawa 1963). Dopiero po zwycięstwie pod Jeną (1806) Napoleon wezwał Dąbrowskiego do Poznania do zorganizowania wojska polskiego i objęcia nad nim dowództwa.

[5] Berent przesłał *Nurt* Pachońskiemu z następującą dedykacją na s. przedtyt.:

Wielce Szanownemu i zacnie uczynnemu
Drowi Janowi Zbigniewowi Pachońskiemu
Wacław Berent
— z najszczerszym pragnieniem, by
ten mój szkic literacki zdołał jednać
Mu czytelników żądnych Jego wiedzy gruntownej
10/X 34

Treść tej i następnej dedykacji Berenta podał Pachoński w liście do Paszka (*op. cit.*). Na s. 2 okładki doklejone *recto* szarobrązowej koperty po przesyłce książki z adresem: Wielmożny Pan / Dr Jan Zbigniew Pachoński / Kraków / ul. Grabarska № 13. W lewym dolnym rogu: Wysyła / W. Berent / Piusa XI № 10 m 4. Stemple pocztowe: Warszawa 12 X 34. U góry dopisek: Druk polecony. Egz. w zbiorach rodzinnych Z. Pachońskiej.

[6] Mowa o utworach m. in. L. Stracheya, E. Ludwiga, A. Maurois, S. Zweiga, G. K. Chestertona. Omówienie tego zjawiska zawiera praca M. Jasińskiej *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej* (Warszawa 1970).

[7] Wiele utworów zagranicznych i polskich z tego zakresu recenzowanych było na łamach redagowanego przez Berenta „Pamiętnika Warszawskiego" (w nim także ukazał się esej J. E. Skiwskiego *Jak możliwa jest biografia* — 1929, z. 4). O recepcji „Opowieści biograficznych" Berenta oraz nieporozumieniach z nimi zwią-

zanych zob. W. B o l e c k i, *Historia i biografia. „Opowieści biograficzne" Wacława Berenta.* Wrocław 1978.

[8] Pod Hohenlinden (w Bawarii, na wschód od Monachium) 3 XII 1800 miała miejsce zwycięska bitwa wojsk francuskich (z istotnym udziałem Legii Naddunajskiej) pod dowództwem gen. J. V. Moreau z armią bawarsko-austriacką dowodzoną przez arcyksięcia Jana, przesądzająca o kapitulacji Austrii.

[9] S. A s k e n a z y w pracy *Napoleon a Polska* (t. 3. Warszawa 1919, s. 221) pisał o „moczarach leśnych" i „śnieżycy". Tak też w tekście *Nurtu* (t. 2. Warszawa 1934, s. 214): „»na moczarach leśnych pod gęsto walącą śnieżycą... zachwiali się Francuzi«, — powiada historyk [...]".

[10] Córka Dąbrowskiego z pierwszego małżeństwa, z Gustawą-Henryką de Rackel (1757—1803), Karolina, urodziła się w r. 1783, w 1806 r. wyszła za mąż za Józefa barona Palombini. W tekście *Nurtu* (t. 2. Warszawa 1934, s. 233): „liczyła sobie bowiem wiosen 17-cie".

[11] A. S k a ł k o w s k i, *Jan Henryk Dąbrowski (1755—1818).* Cz. 1. T. 4. Warszawa 1904 (tablica genealogiczna na końcowych s. nlb.).

[12] Uwaga ta odnosi się zapewne do wątpliwości sformułowanych przez Pachońskiego. W brulionie *Noty* Pachońskiego (k. 3) znajduje się następująca uwaga: „str. 67 pod połowy [-] interpretacja skargi żołnierskiej nie zgadza się z mym poglądem. Wystarczy porównać pamiętniki opozycji skarżące się na rozpuszczenie i niedyscypl. żołnierza — padł on raczej ofiarą. Nielepiec właśnie z tego powodu ustąpił, toż Wierzbicki". Mowa o skardze (raporcie) mjra Pakosza do Dąbrowskiego (*Nurt*, t. 2, Warszawa 1934, s. 249): „Naczelnik kazał się starać o jak najprędsze wyekspediowanie z Paryża naszych absytujących, bo takie się pokazują niegodziwości". — Adam Ignacy N i e l e p i e c (1770 — po 1800), major Wojska Polskiego, w legionach Dąbrowskiego od stycznia 1798, od listopada pułkownik legii rzymskiej w wojsku rzymskim pod dowództwem gen. J. Grabowskiego; od 1800 dymisjonowany, powrócił do kraju. Piotr Bazyli W i e r z b i c k i (ok. 1780 — 1854), major legionów, następnie pułkownik, z Legią Naddunajską był na San Domingo. Współautor (z Kazimierzem L u x e m, również legionistą) 3-tomowej *Historii Legionów Polskich*, napisanej po powrocie do kraju.

[13] Zarówno oryginał jak kopia (sporządzona przez J. I. Kraszewskiego) pamiętników Wierzbickiego (właśc. L u x a — W i e r z b i c k i e g o *Historii Legionów Polskich*) uległy zniszczeniu w czasie drugiej wojny światowej ze zbiorami rapperswilskimi Biblioteki Narodowej. Zachowały się jedynie częściowe odpisy zrobione przez Pachońskiego oraz opublikowany dawniej fragment: *Wyciąg z pamiętników pułkownika Piotra Bazylego Wierzbickiego. Wyprawa na San Domingo.* Wydał L. P o t o c k i. „Biblioteka Warszawska" 1847, t. 1. Zob. informację P a c h o ń s k i e g o we wstępie do t. 4 *Legionów polskich* (Warszawa 1979).

[14] August M o s b a c h (1817—1884) — historyk polski, związany z uniwersytetem wrocławskim, zajmujący się m.in. dziejami legionów polskich. W roku 1877 opublikowano w „Czasie" (nry 261—263) nie pracę Mosbacha (jak pisał Berent), lecz noszące tytuł *Jenerał Henryk Dąbrowski i jego oszczercy* anonimowe omówienie dwóch książek: *Amilkar Kosiński we Włoszech 1795—1803*, zbioru dokumentów opracowanego i opatrzonego wstępem przez syna Amilkara Kosińskiego, Władysława (Poznań 1877), oraz wspomnianej pracy Mosbacha *Słówko o dziełku: Amilkar Kosiński we Włoszech. 1795—1803.* Anonimowy autor, solidaryzujący się ze stanowiskiem Mosbacha, gwałtownie krytykującego W. Kosińskiego za negatywną opinię o Dąbrowskim ukształtowaną głównie pod wpływem stronniczych pamiętników Wierzbickiego, pisze tam (nr 261, s. 2) m.in. o ujęciu Mosbacha: „zmęczony walką z tą górą fałszów, plotek garnizonowych i potwarzy, jakie nagromadził Wierzbicki (pułkownik) w swoim pamiętniku o legionach, tak często cytowanych w mono-

grafii Amilkara Kosińskiego, zatrzymuje się i rozmyślając nad tą fenomenalną nienawiścią Wierzbickiego przeciw Dąbrowskiemu zadaje sobie pytanie: »skąd ta wściekła nienawiść, jakiej pojąć ani wyjaśnić nie potrafię? Tysiące — mówi dalej — czytałem pism rozmaitej treści i objętości, w rozmaitych językach, ale nic podobnego nie napotkałem w swoim życiu czytelniczym, co by mogło iść na równi z piekielną zaciekłością złośliwego Wierzbickiego. On bowiem niech no w wspomnieniach swoich zetknie się z jen. Dąbrowskim, jużci ni stąd ni zowąd dostaje kołowrotu, wodowstrętu, pieni się ze złości, miota się niby opętaniec, szaleje, wymyślając na Dąbrowskiego i osoby w najbliższych stosunkach z nim zostające, cokolwiek mu ślina do ust przyniesie«".

[15] Mowa o artykule J. Z. Pachońskiego *Castel Franco 24 XI 1805* (wygłoszonym jako referat inauguracyjny na zebraniu Towarzystwa Studiów Napoleońskich w Warszawie w październiku 1933). Autor przesłał Berentowi tę pracę (nadbitka z „Przeglądu Historyczno-Wojskowego" 1934; egz. w Bibl. Narodowej, sygn. II 134.472; akc. 1941 D 829) z następującą dedykacją na s. przedtyt.:

J. Wielmożnemu i Drogiemu Panu
Dr. Wacławowi Berentowi
Akademikowi i Laureatowi
a nade wszystko Mistrzowi Słowa
niezrównanemu w dowód
najgłębszej Czci i sympatii
Kraków, 12 V 34

Ponadto na okładce i s. przedtyt. okrągła pieczęć z inicjałami księgozbioru Berenta: WB.

[16] Zapewne mowa o dziele J. Z. Pachońskiego, ostatecznie ukończonym i opublikowanym kilkadziesiąt lat później, pt. *Legiony polskie. 1794—1807. Prawda i legenda* (t. 1—4. Warszawa 1969—1979).

5

Dziękuję z całego serca za tak cenny mi dowód życzliwej pamięci [1]. Przesyłam w zamian życzenia jak najlepszej pomyślności w wszystkich zamierzeniach Pańskich.

Wacław Berent

Warszawa
29/XII 35
ul. Piusa XI N° 10 m. 4

Biała wytworna korespondencyjna karta listowa. Zapisana jednostronnie atramentem czarnym. Format 145 × 94 mm. Biała koperta z adresem: J. Wielmożny Pan / Dr Jan Z. Pachoński / Kraków / ul. Garbarska 13/I. Dwa stemple pocztowe: Warszawa 31 XII 35; ponadto dwa okolicznościowe stemple: PCK.

[1] Zapewne mowa o przesłanych Berentowi przez Pachońskiego życzeniach świąteczno-noworocznych.

6

Warszawa d. 27/XII 36

Wielce Szanowny i drogi Panie,

Choć za późno niestety, jeśli idzie o pewne rozdziały mej pracy niedawnej [1], z nie mniejszym przeto zainteresowaniem odczytywać będę

rzecz Pańską [2]. — Kampania neapolitańska [3], oraz jej bezpośredni ciąg dalszy, jest właściwym ośrodkiem dziejów obu Legij włoskich; wyczuwali to instynktownie nawet poeci i pisarze nasi. Nie tylko nowoczesna kawaleria polska zrodziła się w niej, lecz bodajże i przyszły duch wojska: ten z czasów Napoleońskich i ów z roku 30. A nie na innym przecie buduje się i dzisiejsze wojsko nasze, przyznając się do tego w obchodach doraźnych. Legij zaś „śpiewka" żołnierska, która w onej właściwie kampanii brała chrzest polowy, stała się dziś przecie hymnem państwowym [4].

Lecz nawet ta najżywotniejsza ze wszystkich tradycja i legenda, łącznie z całą historyką i literaturą o Dąbrowskim, zawisłyby koniec końców w powietrzu, gdyby ich nie podparły gruntowne opracowania jego trudów w polu i bitwach. Toteż szereg prac Pańskich dopiero złoży się na wyczerpujący obraz geniuszu organizacyjnego w Dąbrowskim, jego wytrwałości niezłomnej, a nade wszystko jego pracy wojennej.

Ślę Panu tymczasem jak najlepsze życzenia Noworoczne. Nową mą książkę, poruszającą zresztą zgoła inne tematy, prześlę Panu niezadługo w dowód trwałej pamięci i rzetelnie głębokiego poważania [5].

Wacław Berent

Arkusz białego papieru listowego ze znakiem wodnym, złożony na czworo. Zapisany jednostronnie atramentem czarnym. Format 209 × 270 mm. Biała koperta z adresem: J. Wielmożny Pan / Dr Jan Zb. Pachoński / Kraków / ul. Garbarska 13/I. Stempel pocztowy: Warszawa 29 XII 36; ponadto dwa prostokątne informacyjne stemple pocztowe.

[1] Mowa o *Nurcie.*

[2] Prawdopodobnie mowa o książce J. Z. Pachońskiego *Legiony polskie w walce z powstaniem rzymskim w 1798 roku* (Kraków 1939), przesłanej Berentowi (egz. w Bibl. Narodowej, sygn. II 524.255; akc. 1941 D 907) z dedykacją na s. tyt.:

Wielce Czcigodnemu Panu
Dr Wacławowi Berentowi
Wielkiemu Artyście Słowa
i Akademikowi
w dowód głębokiej Czci i wielkiej Sympatii
ofiarowuje
autor
15 VII

Na s. tyt. okrągła pieczęć z inicjałami księgozbioru Berenta: WB, prawy margines książki introligatorsko obcięty.

[3] Kampanię neapolitańską omawia obszernie Pachoński w t. 4 *Legionów polskich* (Warszawa 1979).

[4] *Pieśń Legionów Polskich* napisał Józef Wybicki między 16 a 19 VII 1797 w Reggio we Włoszech (pierwszy występ publiczny miał miejsce 20 VII). Zob. J. Pachoński, *„Jeszcze Polska nie zginęła". W 175-lecie powstania polskiego hymnu narodowego*. Gdańsk 1972.

[5] Mowa o *Diogenesie w kontuszu*, który przesłał Berent Pachońskiemu z następującą dedykacją na s. przedtyt.:

Wielce Szanownemu i Drogiemu
p. Dr Janowi Zb. Pachońskiemu
przesyła i ten dowód pamięci trwałej
W. Berent
28/I 37

Egz. w zbiorach rodzinnych Z. Pachońskiej. Do s. 2 okładki doklejone *recto* szarobrązowej koperty po przesyłce książki, z adresem: Wielmożny Pan / Dr Jan Zb. Pachoński / K r a k ó w / ul. Garbarska 13/I. W lewym dolnym rogu: D r u k p o l e c o n y / Wys. W. Berent / Piusa XI N° 10 m. 4. Stemple pocztowe: Kraków 30 I 37; Warszawa (data zatarta).

Ponadto w 1939 r. przesłał Berent Pachońskiemu *Zmierzch wodzów* z następującą dedykacją na s. przedtyt.:

Wielce gruntownemu znawcy czynów i życia Dąbrowskiego
W. P. Janowi Zbigniewowi Pachońskiemu
przesyła tę książeczkę

W. Berent

18/IV 39

Egz. w zbiorach rodzinnych Z. Pachońskiej. Na s. 2 okładki doklejone *recto* szarobrązowej koperty po przesyłce książki, z adresem: J. Wielmożny Pan / Jan Zbigniew Pachoński / K r a k ó w / ul. Garbarska 13/I p. W lewym dolnym rogu: Wysyła: W. Berent / Warszawa 12, ul. Promenada 19 m. 6. Stempel pocztowy: Warszawa 18 IV 39.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

ALICJA SZAŁAGAN

„CUDZOZIEMKA" MARII KUNCEWICZOWEJ

POWSTANIE, DZIEJE WYDAWNICZE, RECEPCJA

W chwili ukazania się *Cudzoziemki* [1] w r. 1935 Maria Kuncewiczowa była już uznaną autorką kilku utworów literackich, dopiero jednakże tą powieścią zapewniła sobie rozgłos i wysoką pozycję w gronie współczesnych pisarzy polskich. W ciągu paru najbliższych lat po wydaniu powieści odbierała liczne dowody rosnącego prestiżu literackiego. W roku 1937 została laureatką Nagrody m. Warszawy, w 1938 r. otrzymała Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury i Złoty Krzyż Zasługi. O uznaniu w środowisku literackim świadczyło także wybranie jej w 1938 r. na członka jury nagrody „Wiadomości Literackich" oraz wiceprezesa polskiego PEN-Clubu.

Decydującą rolę w genezie *Cudzoziemki* odegrały czynniki wywodzące się z biografii pisarki. Droga powstania większości utworów Kuncewiczowej wiodła, jak ją nieraz charakteryzowała autorka, od nagromadzenia myśli, przeżyć i wątpliwości, które wymagały uporządkowania, a przede wszystkim rozwikłania, do uzewnętrznienia ich w dziele literackim. W roku 1938 Kuncewiczowa powiedziała o swojej twórczości:

> Dochodzę coraz częściej do wniosku, że pisanie jest dla mnie rozrachunkiem z samą sobą [2].

Cudzoziemka była rozrachunkiem ze wspomnieniem o matce. Chwila, w której pisanie powieści stało się koniecznością, Kuncewiczowa tak zapamiętała:

> matka moja, od kilku lat już nieżyjąca, powoli zaczęła się stawać mitem. Nie mogłam sobie dać rady z tym, jak ja będę ją w sobie nosić. [...] Chciałam utrwalić jakiś prawdziwy obraz tej, która zaczynała mi spiżowieć w legendę [3].

---

[1] M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*. Warszawa 1936 [antedat.: 1935].

[2] *Rozmowa z Marią Kuncewiczową*. Rozmawiał H. G. [G. Herling-Grudziński]. „Przemiany" 1938, nr 5, s. 5.

[3] *Okruch życia w rzece wiecznej. Rozmowa z Marią Kuncewiczową*. Rozmawiała B. Kazimierczyk. „Tygodnik Kulturalny" 1975, nr 36, s. 9.

Matka pisarki zmarła 7 grudnia 1930, a jej ojciec w półtora roku później, 28 maja 1932. Śmierć obojga — w *Fantomach* czytamy o nich: „Rodzice tak przez nas ukochani, że żadne inne uczucie nie zdołało dorównać miłości Olesia [brata pisarki] i mojej do tych dwojga niespełnionych ludzi" [4] — stała się z pewnością zalążkiem sformułowanego w 1933 r. projektu napisania powieści rodzinnej dużych rozmiarów, sięgającej do czasów napoleońskich. W następnym roku informowała przeprowadzającego z nią wywiad dziennikarza, że pisze powieść prawdopodobnie trzytomową, której dwie części ma już skrystalizowane [5]. Chodziło zapewne o tomy poświęcone ojcu i matce. Zamysł ten został zrealizowany częściowo — najszybciej powstała powieść zainspirowana postacią matki, *Cudzoziemka*. W roku po jej wydaniu Kuncewiczowa zapowiadała pracę nad utworem *Swój człowiek*, który miał być historią męża Róży, Adama [6]. Jak wiemy, w ostatecznej wersji powieść ta, ukończona dopiero w 1952 r. i wydana pt. *Leśnik*, w niewielkim stopniu urzeczywistniała ten zamiar. Ostatnią część planowanego tryptyku, a najwcześniejszą, jeśli chodzi o czas akcji, miała stanowić powieść z życia legionistów na San Domingo, w której chciała opisać: „Udręki klimatu, złego traktowania, mieszanych małżeństw" [7]. Tu zapewne znalazłyby się dzieje mitycznego pradziada — legionisty. Projekt tej powieści autorka *Cudzoziemki* wkrótce zarzuciła całkowicie.

Przez długi okres recepcji *Cudzoziemki* autobiograficzne podłoże powieści nie było znane. Z krytyków przedwojennych pewne przypuszczenia w tym względzie snuł jeden bodaj Bruno Schulz. Pochodzenie niektórych wątków powieści z historii rodziny pisarki w pełni odsłoniły dopiero *Fantomy* i *Natura*, potwierdzenie ich autentyczności można także odnaleźć w pamiętniku ojca Kuncewiczowej, Józefa Szczepańskiego [8].

Podobieństwo w rodowodzie i dziejach życia Róży powieściowej i Adeliny z Dziubińskich Szczepańskiej, matki pisarki, *nb.* figurującej w księgach uczniów Instytutu Muzycznego jako Róża, nie pozostawia wątpliwości, wystarczy zestawić kilka podstawowych faktów z ich biografii [9].

Adelina była wnuczką Józefa Dziubińskiego herbu Dołęga, porucznika Legionów Polskich, którego pamięć żywo zachowała się w przekazach

---

[4] M. Kuncewiczowa, *Fantomy*. Warszawa 1971, s. 135.

[5] *Wizyta u Marii Kuncewiczowej*. Rozmawiał S. Krukowski. „Światowid" 1934, nr 51, s. 16.

[6] *„Swój człowiek" Marii Kuncewiczowej*. „Kurier Poranny" 1936, nr 91, s. 3.

[7] *Ibidem*.

[8] M. Kuncewiczowa: *Fantomy*; *Natura*. Warszawa 1975. Tekst noszący tytuł *Pamiętnik Piotra Krzysztofowicza ogłoszony przez Józefa Szczepańskiego* znajduje się w archiwum domowym pisarki w Kazimierzu.

[9] Dane te pochodzą głównie ze źródeł wymienionych w przypisie 8 oraz z relacji M. Kuncewiczowej w rozmowie z A. Szałagan w listopadzie 1979.

rodzinnych (postać podobna wspomniana jest także w *Cudzoziemce*). Odbył on kampanię włoską, nadreńską, pruską i hiszpańską, brał udział w oblężeniu Gdańska, przeżył San Domingo, gdzie zawarł związek małżeński z Kreolką, od 1811 r. służył w stopniu kapitana w Korpusie Weteranów 7 Pułku Piechoty. Po śmierci swej pierwszej żony ożenił się z Polką (z domu Skolimowską). Ze związku tego narodziło się czworo dzieci, które wcześnie osierocił. Z dwu córek Józefa uczyła się w Instytucie im. Cesarzowej Katarzyny w Petersburgu, Ludwika zaś uniknęła rusyfikacji, kształcąc się w polskich szkołach, później sama była nauczycielką w wyższych szkołach żeńskich. Obydwaj synowie, Adolf i Michał, zdobyli wykształcenie w rosyjskim wojsku. Adolf, ojciec Adeliny, po ukończeniu I Korpusu Kadetów został w 1845 r. wcielony do armii rosyjskiej. W 1848 r. uczestniczył w kampanii węgierskiej. Z powodu złego stanu zdrowia przeniesiony na Krym, pełnił funkcję naczelnika garnizonu w Karasubrze.

W późnych latach ożenił się z młodszą o lat dwadzieścia Zofią Gorecką, córką zesłanego na Kaukaz po powstaniu listopadowym lekarza, Stanisława Goreckiego, i Anastazji z domu Kozakiewiczówny. Mieszkająca na Kaukazie spora kolonia polska, którą zapoczątkowali popowstaniowi zesłańcy, kultywowała tradycje narodowe. Dwie siostry Zofii, które wyszły za Rosjan, dla rodziny „umarły za życia". Dziubińscy mieszkali najpierw w Rostowie, a potem w Taganrogu, gdzie Adolf pracował jako zarządzający więzieniem. Ich córka Adelina Róża urodziła się w 1860 r. w Rostowie. W roku 1876 rodzina Dziubińskich powróciła do kraju, aby zapewnić córce wychowanie w duchu narodowym polskim. Wedle przekazów rodzinnych inicjatorką tej niekorzystnej z materialnego punktu widzenia przeprowadzki była siostra ojca, Ludwika, która już w 1874 r. ściągnęła do Warszawy Różę, wówczas uczennicę V klasy gimnazjum. W okresie tym — pisze Kuncewiczowa w *Kluczach* —

> Matka nosiła warkocze i nie lubiła Warszawy, dokąd z głębi Rosji przywieziono ją — wnuczkę katorżników na naukę polskości. Matka [...] „przeciągała" i polskie panienki mówiły na nią „Kacapka" [10].

Podobno za namową ciotki Ludwiki Adelina zaczęła się uczyć gry na skrzypcach. Od roku 1874 do 1878 uczęszczała do Warszawskiego Instytutu Muzycznego (Konserwatorium) [11]. Z wyjątkiem krótkiego okresu, gdy była w klasie skrzypiec Karola Różalskiego, nauki pobierała u dyrektora Instytutu, Apolinarego Kątskiego. Oceny, dotyczące jej umiejętności, jakie można znaleźć w *Księgach cenzur* przy nazwisku Róży

---

[10] M. Kuncewiczowa, *Klucze*. Londyn 1943, s. 38.

[11] Informacje dotyczące nauki Adeliny Róży Dziubińskiej w Instytucie Muzycznym pochodzą z archiwum Instytutu przechowywanego w Archiwum m. Warszawy (*Księgi cenzur*, sygn. 192, 195, 197, 216, *Wykazy uczniów i uczennic*, sygn. 199, 217, 218).

Dziubińskiej (pod takim imieniem stale tu występuje), są raczej pozytywne. Co prawda, w I półroczu 1874/75 Kątski wyraził opinię, że „Temperament lękliwy odbiera jej pewność intonacji", później pisał już o wielkich zdolnościach, uczuciu w grze, pracowitości, jeszcze jednak w 1878 r. uważał, że strona techniczna jest niedostateczna. Róża Dziubińska dwukrotnie w latach 1877 i 1878 brała udział w corocznym popisie uczniów Instytutu, odbywającym się w Ratuszu. W niektórych sprawozdaniach warszawskich dzienników z tych koncertów wymienia się młodą skrzypaczkę jako interesujące zjawisko[12]. Uczniem w tym czasie był Ignacy Paderewski, który występował również na koncercie szkoły w 1878 r., oraz Zygmunt (w klasie wiolonczeli) i Kazimierz (w klasie skrzypiec) Kątscy. Apolinary Kątski, zasłużony dla szkolnictwa muzycznego i znany w swoim czasie skrzypek, był przedstawicielem modnego w pierwszej połowie XIX wieku wirtuozostwa, uważano go za muzyka, który w ciągu całej swej kariery dbał raczej o popisy techniczne niż o ambitny repertuar. W tym duchu także zapewne nauczał, co mogło być jedną z przyczyn, iż talent Adeliny nie rozwinął się w pełni.

W roku 1879 wyjechała do Petersburga, gdzie jako stypendystka kontynuowała naukę u słynnego skrzypka i pedagoga, Leopolda Auera. Kariera muzyczna pozostała dla niej jednak nie spełnionym marzeniem, które usiłowała później zrealizować, przelewając swe ambicje i pasje artystyczne na córkę. Za mąż wyszła w 1881 r., poślubiając Józefa Szczepańskiego, absolwenta matematyki na uniwersytecie petersburskim i w Moskiewskiej Wyższej Szkole Technicznej, nauczyciela matematyki. Ponieważ Józef Szczepański pobierał stypendium w czasie studiów, nie miał prawa wyboru miejsca pracy. Skierowano go najpierw do gimnazjum w Saratowie, a następnie w Samarze. Adelina Szczepańska dawała tam niekiedy publiczne koncerty, a także prywatne lekcje gry na skrzypcach. W Rosji przyszli na świat synowie Szczepańskich — Aleksander (1882), Kazimierz (1887) i Wiktor (1890), a w parę lat po tragicznej śmierci dwu młodszych chłopców w czasie epidemii szkarlatyny i dyfterytu w 1892 r. urodziła się jedyna ich córka, Maria. W roku 1900 rodzina Szczepańskich z inicjatywy matki, pragnącej kształcić i wychowywać dzieci po polsku, przyjechała do Warszawy. Aleksander uczył się początkowo na uniwersytecie warszawskim, ale po wypadkach r. 1905, w które był czynnie zaangażowany jako członek Zetu, musiał opuścić Warszawę i studiował odtąd za granicą. Maria uczęszczała na prywatne pensje polskie, a kiedy

[12] Według wycinków recenzji zachowanych w wyżej wymienionym zespole archiwalnym w teczkach z materiałami dotyczącymi popisów (sygn. 67, 70) o Róży Dziubińskiej były wzmianki w „Nowinach" (1877, nr 33, s. 2), „Gazecie Polskiej" (1877, nr 143, s. 2), „Wieku" (1877, nr 143, s. 3), „Echach" (1877, nr 145, s. 3), w roku następnym zauważył ją tylko „Kurier Codzienny" (1878, nr 145, s. 1). W 1877 r. jej występ w duecie z Czesławą Gronowską był nowością dla słuchaczy, nienawykłych do oglądania kobiet grających na skrzypcach.

matka odkryła jej uzdolnienia wokalne, rozpoczęła edukację także w tym zakresie. Nauka ta odbywała się pod opieką i ścisłą kontrolą matki.

Wszystkie przytoczone tu fakty z życia Adeliny Róży Szczepańskiej, z niewielkimi modyfikacjami, znalazły się w powieści. Jej główni bohaterowie noszą przeważnie zmienione nazwiska, ale niektóre dalszoplanowe postacie figurują pod prawdziwymi imionami, jak np. babcia Zofia (Sophie) czy jej siostry zruszczone przez małżeństwa z Rosjanami.

Pierwszym miejscem druku *Cudzoziemki* był „Kurier Poranny", gdzie powieść ta ukazywała się niemal codziennie między 31 marca a 14 lipca 1935. Nie wiadomo, czy powieść powstawała równolegle z drukiem w dzienniku, wydaje się to mało prawdopodobne. Wydanie książkowe, które ukazało się pod koniec tego samego roku nakładem „Roju", zawierało jednak pewne korektury, a kilku fragmentów pierwodruku nie wykorzystano.

Z okazji ogłoszenia książki przez „Rój" Maria Kuncewiczowa wydała z początkiem 1936 r. przyjęcie. Hanna Mortkowicz-Olczakowa [13], która w nim uczestniczyła, wymieniła w swoich wspomnieniach kilkoro jego gości: Irenę Dubiską (pomagała ona pisarce w okresie pracy nad powieścią, grając specjalnie dla niej fragmenty koncertu *D-dur* Brahmsa [14]), Jerzego Andrzejewskiego, Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Zofię Nałkowską, Brunona Schulza, Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Wittlina oraz Melchiora Wańkowicza, reprezentującego wydawnictwo.

Powieść szybko została dostrzeżona w środowisku literackim. Sąd konkursowy nagrody „Wiadomości Literackich" za rok 1935, obradujący 25 stycznia 1936, rozważał już kandydaturę *Cudzoziemki* [15]. W posiedzeniu *jury*, które odbyło się w winiarni „Pod Bachusem", uczestniczyło siedmiu spośród piętnastu jego członków, pozostali zgłosili swoje propozycje do nagrody listownie. Powieść Kuncewiczowej na pierwsze miejsce typował tylko Jan Parandowski, który podkreślał, że jest to „jeżeli nie mistrzowska — to mistrzostwu bliska" próba charakterologiczna. W tym samym konkursie kandydowały do nagrody inne utwory reprezentujące literaturę kobiet, m.in. *Granica* Nałkowskiej i *Wędrówka Joanny* Szelburg-Zarembiny, które stanowiły dla *Cudzoziemki* największą konkurencję. W trakcie dyskusji z różnych powodów (formalnych i artystycznych) Jasnorzewska, Iwaszkiewicz i Wierzyński zdecydowali się przyznać w zgłoszonych przez siebie kandydaturach trzecie miejsce *Cudzoziemce* zamiast wspomnianym wyżej powieściom. W głosowaniu jurorów *Cudzoziemka* odpadła zaraz po *Granicy*, pierwsze miejsce zajęła *Sól ziemi*

---

[13] H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu.* W: *Bunt wspomnień.* Warszawa 1959, s. 330—336.

[14] Relacja M. Kuncewiczowej w rozmowie z A. Szałagan w marcu 1985.

[15] *Sprawozdanie z przebiegu obrad i ogłoszenia wyników.* „Wiadomości Literackie" 1936, nr 6, s. 1.

Józefa Wittlina; na tę powieść głosowali także czytelnicy tygodnika, którzy drogą plebiscytu oddzielnie wybierali książkę roku. Drugie miejsce na ich liście zajęły *Zmory* Zegadłowicza, a po nich książki Szelburg-Zarembiny i Nałkowskiej. *Cudzoziemka* była na ostatnim miejscu. Zaważył tu zapewne w dużej mierze fakt, iż powieść Kuncewiczowej znajdowała się w chwili trwania plebiscytu krócej w obiegu czytelniczym niż inne zgłoszone utwory.

Drobniejszym wyrazem uznania dla *Cudzoziemki*, tym razem ze strony innego tygodnika literackiego, „Prosto z mostu", było wykorzystanie jej w konkursie wakacyjnym dla czytelników na odgadnięcie tytułu i autora najciekawszych książek sezonu 1935/36 na podstawie fotomontażu związanego z utworem [16].

Najlepszym świadectwem popularności *Cudzoziemki* są jej dalsze dzieje wydawnicze. W okresie przedwojennym dbał o kolejne edycje czuły na sygnały rynku Marian Kister, współwłaściciel „Roju", w którym ukazała się do 1939 r. czterokrotnie (w 1935, 1936, 1937, 1939). Kister, gdy uruchomił ponownie swoją firmę — w Nowym Jorku, pod zmienioną nieco nazwą „Roy", w 1945 r. wznowił powieść. Wkrótce po zakończeniu wojny z przebywającą na emigracji pisarką nawiązał kontakt dyrektor krajowego wydawnictwa „Wiedza", Wacław Zawadzki [17]. W lutym 1947 podpisano kontrakt na publikację *Cudzoziemki*, *Kluczy* i *Zmowy nieobecnych*. Umowa została zrealizowana tylko częściowo. W 1948 r. wyszły dwie pierwsze z wymienionych pozycji. Następne wydanie *Cudzoziemki*, jak i innych powieści Kuncewiczowej, nastąpiło dopiero po odwilży roku 1956. Z dwu wydawnictw, które się zajęły twórczością Kuncewiczowej, *Cudzoziemkę* przejął „Czytelnik", odstępując ją raz „Pax-owi" w 1980 r. dla umieszczenia jej w *Dziełach* pisarki. Nakład 9 powojennych wydań *Cudzoziemki* osiągnął ćwierć miliona egzemplarzy.

Niewiele też współczesnych powieści polskich może się poszczycić taką liczbą wydań zagranicznych — do r. 1980 *Cudzoziemkę* przetłumaczono na trzynaście języków. Pierwszy przekład, autorstwa Heleny Teigovej, ukazał się w praskim wydawnictwie „Mazač" w r. 1937, tłumaczenie wznowiono dwukrotnie po wojnie. Ta sama tłumaczka przyswoiła czytelnikowi czeskiemu trzy inne powieści Kuncewiczowej [18]. W roku 1938 *Cudzoziemka* została wydana w języku estońskim, a w r. 1939 w holenderskim i włoskim. Dla Kuncewiczów szczególnie ważne okazało się wydanie włoskie, i to ze względów pozaliterackich. Był to początek ich wojennej tułaczki, skomplikowana droga do Paryża wiodła także przez

---

[16] *Konkurs wakacyjny*. „Prosto z mostu" 1936, nr 26, s. 6; rozwiązanie: jw., nr 31, s. 8.

[17] Umowa i list od dyr. W. Zawadzkiego z 10 II 1947 znajdują się w archiwum Kuncewiczowej w Kazimierzu.

[18] M. Kuncewiczowa: *Kliče*. Praha 1948; *Olivový háj*. Praha 1971; *Tristan 1946*. Praha 1971.

Mediolan, gdzie mieściła się siedziba znanego wydawnictwa Mondadori, które zgłosiło jeszcze w 1938 r. chęć opublikowania *Cudzoziemki*. Kuncewiczowie nie mieli wiele pieniędzy, okoliczność więc, że powieść już wydrukowano, a honorarium czekało na odebranie, była niezwykle ważna [19]. W sumie oficyna Mondadori opublikowała 6 wydań *La straniera*, następne były w latach 1940, 1941, 1942, 1949 i 1960. Niedługo przed wybuchem wojny zwróciło się o udzielenie autoryzacji na publikację *Cudzoziemki* francuskie wydawnictwo „Corrêa". Marian Kister, który pierwszy okres wojny również spędził w Paryżu, nadal czuwał nad realizacją tej umowy [20]. Sprowadził z Brukseli francuski przekład *Cudzoziemki* Clauda Bacvisa. Początkowo redaktorzy „Corrêa" mieli zastrzeżenia do tłumaczenia, gdyż jego autor, chcąc zaznaczyć odmienność stylistyczną wypowiedzi Róży, posłużył się dialektem walońskim. Żona wydawcy, Mouché Buchet, pomagała później Kuncewiczowej wprowadzać idiomy paryskie. Kapitulacja Francji w czerwcu 1941 spowodowała przesunięcie wydania *L'Étrangère* na rok 1945.

Po przybyciu do Wielkiej Brytanii Kuncewiczowa próbowała zainteresować *Cudzoziemką* wydawców londyńskich. Podpisanie w grudniu 1940 kontraktu z wydawnictwem „Minerva" okazało się przedsięwzięciem niefortunnym. Oficyna założona w 1939 r. jeszcze przed wybuchem wojny przez Polaka, Ignacego Lindenfelda, która miała wydawać *polonica* w języku angielskim, nie wywiązała się z przewidzianego umową terminu (3 miesięcy) i 27 stycznia 1942 Kuncewiczowa kontrakt zerwała [21]. W tych latach pisarka nawiązała poprzez PEN-Club szereg znajomości z literatami angielskimi, którzy ułatwili jej kontakty z miejscowymi wydawnictwami. Szczególnie pomocna była jej Margaret Storm Jameson, ówczesna przewodnicząca PEN-Clubu angielskiego, z którą się serdecznie zaprzyjaźniły. Storm Jameson, jak wynika z listów [22] do przyjaciółki, zachwyciła się powieścią — bogactwem zawartych w niej myśli, stylem, kompozycją, odnajdywała w niej wartości, które lubiła u Giradoux — tym chętniej podjęła się dokonania adiustacji przekładu, a także, gdy wydawnictwo Hutchinson przyjęło ją do druku, napisania przedmowy. W poprawianiu przekładu pomagali także inni zaprzyjaźnieni na terenie PEN-Clubu pisarze — Hermon Ould i Robert Neumann, doradca lite-

---

[19] Informacje z pracy L. S o b i e r a j s k i e g o *O przekładach Marii Kuncewiczowej* („Literatura" 1979, nr 52, s. 18) oraz z wywiadu telewizyjnego przeprowadzonego 18 XII 1980 przez W. P o g o n o w s k i e g o w programie *Rozmowa z pisarzem.*

[20] Zob. S o b i e r a j s k i, *op. cit.*

[21] Umowa z 3 XII 1940 i brudnopis listu pisarki do wydawnictwa z 27 I 1942, zachowane w archiwum w Kazimierzu.

[22] Listy od M. S t o r m J a m e s o n (z 24 stycznia 1943; 11, 24, 27, 30 marca 1944), zachowane w archiwum w Kazimierzu, zawierają także proponowane przez angielską pisarkę poprawki.

racki firmy Hutchinson [23]. Tłumaczenie autorstwa prof. Bernarda W. A. Masseya budziło liczne zastrzeżenia i wymagało fachowych poprawek, które Kuncewiczowa oddzielnie opłaciła [24], dopiero dla nadania ostatecznej formy artystycznej powierzyła przekład Margaret Storm Jameson. Massey, jak twierdziła Kuncewiczowa, nie lubił bohaterki powieści i z niechęcią tłumaczył utwór. Po podpisaniu umowy (14 IV 1944) z Hutchinsonem odnowił się konflikt z „Minervą", tym razem na temat kwoty, jakiej zwrot przysługiwałby wydawnictwu z racji sfinansowania przekładu *The Stranger*. Książkę dobrze przyjęli na rynku brytyjskim zarówno czytelnicy, czego dowodem było wydanie w krótkim czasie trzech następnych edycji (w 1944, 1945, 1947 r.), jak i prasa.

Zdaniem Kuncewiczowej w dużym stopniu przyczynił się do sukcesu wstęp Margaret Storm Jameson oraz opinia znanego poety i eseisty, Edwina Muir, który zrecenzował ją w „The Listener", a także prezentował w radiu [25]. W chwili wydania książki Kuncewiczowa wraz z mężem mieszkała czasowo w Edynburgu, tu więc 7 listopada 1944 odbyła się w Scottish-Polish House zorganizowana pod auspicjami Towarzystwa Polsko-Szkockiego i szkockiego PEN-Clubu uroczystość na cześć autorki *The Stranger*, impreza ta zgromadziła licznych przedstawicieli szkockiego świata nauki i literatury oraz kolonii polskiej [26]. W czasie tego spotkania Kuncewiczowa powiedziała m.in., iż doszły ją wieści, jakoby w Hiszpanii ukazało się pirackie wydanie *Cudzoziemki* [27]. Wkrótce potem w połowie 1945 r. udało się umieścić angielski przekład *Cudzoziemki* za pośrednictwem nowojorskiego wydawnictwa Fischera również na rynku amerykańskim. Mimo efektownego startu *The Stranger* na rynku anglojęzycznym, zainteresowanie powieścią było krótkotrwałe [28].

Bezpośrednio po zakończeniu wojny Kuncewiczowa pertraktowała w sprawie wydania *Cudzoziemki* z kilkoma innymi wydawnictwami zagranicznymi. Do skutku doszła edycja hiszpańska w Argentynie, rozmowy natomiast z barcelońską oficyną w 1946 r. nie dały rezultatu [29]. Również w 1946 r. toczyły się rozmowy z fińskim wydawnictwem, które prze-

---

[23] Sobierajski, *op. cit.*

[24] Brulion listu M. Kuncewiczowej do wydawnictwa Hutchinson z 1946 roku.

[25] Sobierajski, *op. cit.*

[26] Noty na temat wieczoru — w: „Evening Dispatch" (Edinburgh) 1944, nr z 8 XI). — „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" (Londyn) 1944, nr 270, s. 3. — „The Scotsman" (Edinburgh) 1944, nr z 8 XI.

[27] Notatka w: „The Scotsman" 1944, nr z 18 XI.

[28] K. H. Webb z wydawnictwa Hutchinson w liście z 6 I 1956 informowała, iż wyprzedają pozostałe 3826 egzemplarzy *The Stranger*, listy z wydawnictwa Fischera z 10 IX 1945 i 7 XI 1945 donosiły, że sprzedano 3000 egzemplarzy i zamierza się zrobić wydanie 2, projekt ten jednak upadł (listy zachowane w archiwum pisarki).

[29] Korespondencja w tej sprawie z wydawnictwem „Barcelona Nueva Direccion" zachowała się w archiwum pisarki.

praszało za zwłokę w realizacji umowy wynikłą z winy tłumacza [30]. Książkę opublikowano w r. 1950, o czym Kuncewiczowa dowiedziała się dopiero w latach sześćdziesiątych [31].

Pomocą we wprowadzeniu Kuncewiczowej na rynek skandynawski służył prof. Walter Behrendson, niemiecki literaturoznawca, który w czasie II wojny światowej naturalizował się w Szwecji, a zaprzyjaźniony był z pisarką od kongresu PEN-Clubów w Paryżu w roku 1937. On to zapewne skontaktował ją z wydawnictwem Bonniers i Johan Grund Tanum Forlag [32]. W styczniu 1946 pisarka zawarła umowę ze sztokholmskim wydawnictwem Bonniers, nie doczekała się ona jednak realizacji. Korespondencja w tej sprawie trwała do roku 1957. Wydawnictwo tłumaczyło się specyfiką rynku szwedzkiego, kłopotami z przekładem, a ostatecznie stwierdziło, że nie widzi szans na powodzenie książki, i prosiło o przesłanie utworów nowszych [33]. Nie dały rezultatu również rozmowy z Bookman Valby w Kopenhadze i Verlag Kurt Desch w München [34]. Przypływ zainteresowania powieścią nadszedł ponownie dopiero w latach siedemdziesiątych, kiedy została przełożona na 5 języków (słowacki w 1972, niemiecki w 1974, rumuński w 1974, szwedzki w 1976, węgierski w 1978) dowodząc, że utwór przetrwał próbę czasu.

Cudzoziemka spotkała się z niezwykle żywym zainteresowaniem krytyki literackiej w Polsce i za granicą. Wkrótce po jej pierwszym wydaniu ukazało się około czterdziestu recenzji. Głos zabrali prawie wszyscy wybitniejsi krytycy dwudziestolecia, z których większość wypowiadała się entuzjastycznie o powieści. Pojawiły się oczywiście i uwagi krytyczne, ale opinie zdecydowanie negatywne należały do rzadkości. Gorącym wielbicielem powieści był Bruno Schulz, autor trzech recenzji *Cudzoziemki* [35], których wnikliwe stwierdzenia pozostały aktualne do dziś i stanowią źródło inspiracji dla współczesnych interpretatorów powieści. Schulz, który jako jeden z pierwszych przedstawił swoje omówienie powieści już w styczniu 1936, wygłosił także w pierwszych dniach lutego zagajenie na wieczorze dyskusyjnym poświęconym *Cudzoziemce*, zorganizowanym przez Związek Zawodowy Literatów Polskich. Wieczór ten cieszył się dużą frekwencją [36].

---

[30] List z wydawnictwa z 20 XI 1946, tłumacz był podobno zajęty robieniem doktoratu.

[31] Sobierajski, *op. cit.*

[32] List z 12 II 1946 z Johan Grund Tanum Forlag.

[33] Korespondencja z wydawnictwem z lat 1946—1957 zachowana w archiwum pisarki.

[34] Listy z 9 XI 1945 z Bookman Valby i 16 VI 1953 z Verlag Kurt Desch.

[35] B. Schulz: *Nowa książka Kuncewiczowej.* „Tygodnik Ilustrowany" 1936, nr 3, s. 44; *Aneksja podświadomości.* „Pion" 1936, nr 17, s. 2—3; *U wspólnej mety.* „Pion" 1937, nr 35, s. 3.

[36] (tb) [T. Breza], *Literacki wieczór dyskusyjny. B. Schulz o „Cudzoziemce".* „Kurier Poranny" 1936, nr 34, s. 6.

W niedługim czasie wielu recenzentów ogłosiło *Cudzoziemkę* jedną z najlepszych powieści sezonu. W opracowanym dla „Rocznika Literackiego" przeglądzie powieści za rok 1935 Leon Piwiński [37] zwrócił uwagę, iż był to okres publikacji interesujących utworów pisarek, wymieniając w pierwszej kolejności *Granicę* Zofii Nałkowskiej i *Cudzoziemkę*, a następnie *Krzyżowców* Zofii Kossak, *Wędrówkę Joanny* Ewy Szelburg-Zarembiny, *Kobietę, która szuka siebie* Ireny Krzywickiej, *Dziewczęta z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej. Wysoko w hierarchii ostatnich dokonań literackich ustawiali *Cudzoziemkę*: Kazimierz Czachowski, Zofia Norblin-Chrzanowska, Stefania Podhorska-Okołów [38]. Wielu krytyków, m. in. Zofia Nałkowska [39] i Emil Breiter [40], podkreślało, że *Cudzoziemka* daleko przerasta wcześniejsze utwory Kuncewiczowej, dając wyraz rozwojowi jej talentu i dojrzałości pisarskiej. Najczęściej dostrzegano postęp w stylu, który został odciążony od nadmiaru metafor (Jerzy Andrzejewski, Jan Lorentowicz, Witold Powel) [41]. Do podobnych wniosków doszli Tadeusz Breza i Kazimierz Czachowski [42], stwierdzając, iż w nowej swej powieści Kuncewiczowa dokonała zwrotu w kierunku realizmu obyczajowo-psychologicznego. To uwolniło postać Róży od zarzutu, który Breza stawiał bohaterkom wcześniejszych utworów Kuncewiczowej, iż dążą do „mieszczańskiego błogostanu" [43]. Symptomy przezwyciężania ograniczonego w ten sposób spojrzenia na rzeczywistość dostrzegł już w *Dwu księżycach* i *Dyliżansie Warszawskim*, choć i tu jeszcze widzenie świata uznał za fragmentaryczne. Róża, według Brezy, była całkowitym zaprzeczeniem swoich poprzedniczek. Czachowski pisał zaś, iż talent Kuncewiczowej wszedł w „fazę nowej świadomości twórczej" [44], gdyż w *Cudzoziemce* odnajdujemy epicki obraz życia, a nie tylko wyczulenie „w określaniu subtelnych nastrojów i kontrastów".

Obaj krytycy podkreślali, iż *Cudzoziemka* wychodzi poza ramy po-

---

[37] L. Piwiński, *Powieść*. „Rocznik Literacki" 1935 (wyd. 1936), s. 71.

[38] K. Czachowski, *Nowe oblicze Kuncewiczowej*. „Czas" 1936, nr 76, s. 6. — Z. Norblin-Chrzanowska, *Kobiety piszą*. „Świat" 1936, nr 29, s. 6. — S. Podhorska-Okołów, *„Cudzoziemka" Kuncewiczowej*. „Bluszcz" 1936, nr 18, s. 11.

[39] jb. [Z. Nałkowska], „Studio" 1936, nr 1, s. 30.

[40] E. Breiter, *Powieść o niezwykłej kobiecie*. „Wiadomości Literackie" 1936, nr 4, s. 4.

[41] J. Andrzejewski, *Ostateczny rozrachunek*. „Prosto z mostu" 1936, nr 5, s. 4. — J. Lorentowicz, *Historia jednego kompleksu*. „Echo Społeczne" 1936, nr 3, s. 4. — W. P. [W. Powel], *Indygenat „Cudzoziemki"*. „Przechadzki Literackie" 1936, nr 1, s. 15.

[42] T. Breza, *Pasjonująca powieść Marii Kuncewiczowej*. „Kurier Poranny" 1936, nr 23, s. 5. — Czachowski, *Nowe oblicze Kuncewiczowej*.

[43] T. Breza, *Realizm mieszczańskiego błogostanu*. „Kurier Poranny" 1935, nr 89, s. 3—4.

[44] K. Czachowski, *Powieść i poezja polska w sezonie wydawniczym 1935/6*. „Wiedza i Życie" 1937, nr 1, s. 47.

wieści psychologicznej i wzbogaca ją w kierunku obyczajowym. Andrzejewski [45] umieścił *Cudzoziemkę* w nurcie powieści katolickiej, wskazując na podobieństwo z Mauriakiem. Zaletą powieści, jego zdaniem, stało się uwolnienie jej „od błędnego szamotania się w biernej i jałowej analizie psychologicznej na rzecz rozbudowania zagadnień moralnych", dla przyszłego autora *Ładu serca* była *Cudzoziemka* utworem o „ciężkich drogach nawrócenia, o potrzebie i konieczności odnalezienia siebie". Również i Bruno Schulz, rozpatrujący, jako jedyny z taką wnikliwością, *Cudzoziemkę* z punktu widzenia psychoanalizy, twierdził, iż powieść wykracza poza psychologizm, ale w stronę filozofii, tworząc „pandemonium wiedzy o człowieku", wchodząc w „sferę ostatecznych zagadnień życia" [46].

Większość recenzentów dostrzegała jednak w powieści utwór przede wszystkim psychologiczny, wybitne studium charakteru. O psychologizmie *Cudzoziemki* zarówno w dwudziestoleciu, jak i w okresie późniejszym często pisano w kontekście psychoanalizy. Sama pisarka niejednokrotnie podkreślała, iż w czasie pisania powieści nie znała teorii Freuda, a jego prace czytała dużo później, już po wojnie. Nie wyklucza to oczywiście „żywiołowego", jak je nazywała Hanna Kirchner [47], przyjęcia tez freudyzmu, znanych i dyskutowanych szeroko w owym czasie. Terminy z zakresu psychoanalizy, nazwiska Freuda czy Adlera nieraz pojawiały się w omówieniach *Cudzoziemki* z lat trzydziestych, poza recenzjami Schulza nigdzie jednakże nie zostały wykorzystane do wniknięcia w głębsze poziomy znaczeń utworu.

Jak wykazały zresztą badania krytyki okresu międzywojennego, teoria Freuda nie odegrała w niej większej roli [48], w przeciwieństwie do literatury, gdzie stała się inspiracją dla wielu pisarzy. Do nich psychoanaliza docierała, jak twierdził Stanisław Burkot [49] w artykule poświęconym wpływom psychoanalizy na literaturę dwudziestolecia, nie poprzez krytykę czy estetykę, lecz poprzez lekarzy, wśród których recepcja freudyzmu następowała bardzo szybko.

> Związek między literaturą piękną a medycyną — pisał Burkot — był nowego typu konstelacją wcześniej raczej nie znaną, zastępował układy i powiązania tradycyjne między literaturą i religią, literaturą i filozofią czy literaturą i naukami przyrodniczymi. To powiązanie przyniosło w literaturze szereg charakterystycznych zmian, z jednej strony przyczyniło się do szeroko rozumianego zgłębiania tajemnic ludzkiej psychiki, odrzucania wielu mitów,

---

[45] Andrzejewski, *op. cit.*, s. 4.

[46] B. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej.* „Tygodnik Ilustrowany" 1936, nr 3, s. 44.

[47] H. Kirchner, *Klucze wyobraźni. Proza Marii Kuncewiczowej w latach 1933—1944.* „Literatura" 1981, nr 40, s. 6.

[48] J. Speina, *Psychoanaliza w badaniach literackich w Polsce okresu międzywojennego.* W zbiorze: *Z dziejów nauki polskiej.* Warszawa 1979, s. 20.

[49] S. Burkot, *Od psychoanalizy klinicznej do literackiej.* „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie" 1976, nr 68, s. 138.

domniemań i łatwych mistyfikacji dotyczących tajemnic ludzkiej osobowości, z drugiej zaś — spowodowało wyraźne ograniczenie (u niektórych pisarzy) zainteresowań dla społecznej motywacji postępowania jednostki [50].

Stąd też np. krytyczny stosunek Ignacego Fika do literatury wyrosłej z psychoanalizy, którą nazywał „literaturą choromaniaków" (od nazwiska autora *Zazdrości i medycyny*) [51]. Jej autorzy, pisał, „Z rozkoszą babrzą się w najgorszych [...] urazach klinicznych", a człowieka interpretują „jako mechaniczną sumę pewnych zjawisk psychicznych". Freudyzm, twierdził Fik w szkicu *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, tak jak i inne teorie naukowe (Bergsona, Einsteina), jest we współczesnej literaturze wypaczany i nadużywany:

> Psychika ludzka została zniszczona podwójnie: od wewnątrz rozsadził ją wulkan podświadomości, od zewnątrz odsunięcie wszelkich regulatorów moralnych i socjalnych [52].

Zarzutów tych nie kierował bezpośrednio do *Cudzoziemki*, która znalazła w tym szkicu swoje miejsce w grupie literatury kobiecej, z krótkim komentarzem będącym socjologiczną interpretacją powieści. Zdaniem Fika Barbara (z *Nocy i dni* M. Dąbrowskiej), Róża i Sabina (z *Całego życia Sabiny* H. Boguszewskiej) tworzą

> tryptyk kobiet z trzech panujących warstw społecznych, tryptyk kobiet wczorajszych, pozostanie [on] w literaturze jako doskonały pomnik epoki, która dusiła atmosferą moralną i społeczną każdą indywidualność spragnioną pełni wyżycia [53].

Innych krytyków tego okresu również raziło zbyt jaskrawe, dosłowne wykorzystanie freudyzmu w prozie. Zarzuty takie nie omięły i *Cudzoziemki*, nawet ze strony zwolenników powieści. Np. Breiter [54], który zachwycał się i konstrukcją powieści, i jej wyrafinowaniem psychologicznym, popartym obserwacją życia i doskonałą charakterystyką bohaterki, uważał, iż scena wizyty Róży u lekarza w Królewcu, a właściwie jej rezultaty, uczyniły z niej kazus z podręcznika psychoanalizy, co stanowi jedyną skazę tej postaci. Wyjątkowo krytycznie do *Cudzoziemki* odniosła się Zofia Starowieyska-Morstinowa [55], uznając, iż Róża „mogłaby służyć za kliniczny podręcznik histerii". Co więcej, twierdziła, iż *Cudzoziemka* uchodziłaby „za znaczne obniżenie klasy" pisarskiej, gdyby nie odsła-

---

[50] *Ibidem*, s. 136.

[51] I. Fik, *Literatura choromaniaków*. „Tygodnik Artystów" 1935, nr 15. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych*. Wyd. 2. Warszawa 1979, s. 125—134.

[52] I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918—1939)*. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych*, s. 530.

[53] *Ibidem*, s. 522.

[54] Breiter, *op. cit.*

[55] Z. Starowieyska-Morstinowa, *Z beletrystyki*. „Przegląd Powszechny" 1936, nr 2, s. 275.

niała możliwości Kuncewiczowej w dziedzinie powieści psychologicznej. Zarzut, iż postać Róży jest przerysowana, sformułowała też Stefania Podhorska-Okołów [56], pisząc:

> To rozwiązanie „kompleksu nosa" jest kompozycyjnie doskonale pomyślane, ale życiowo niedostatecznie przekonywające.

Recenzujący *Cudzioziemkę* w „Gazecie Polskiej" Jerzy Wyszomirski [57] zapowiadał, iż powieść „stanie się materiałem zarówno dla zawodowego krytyka, jak i dla psychologa i lekarza". Niepodobna orzec o tej powieści — twierdził —

> ile w jej koncepcji teoretycznego adleryzmu, ile freudyzmu, ile bezpośrednich życiowych obserwacji, ile wreszcie stylizatorstwa, które daje się niekiedy we znaki, zgrzytając gdzie niegdzie sztucznością.

Ludwik Fryde [58] podkreślał, że Róża to postać wyraźnie patologiczna,

> a freudyści mogliby zalecać *Cudzoziemkę* jako powieściową ilustrację psychoanalitycznej metody leczenia nerwicy — zwłaszcza kobiecej.

W odróżnieniu od innych recenzentów nie był wysokiego mniemania o psychologicznej warstwie utworu, uważając, iż doszukiwanie się w *Cudzoziemce* „jakichś objawień psychologicznych, rewelacji głębin duszy" nie znajduje podstaw.

Opinie takich krytyków jak Czachowski, Piwiński, Zawodziński [59] były pod tym względem przeciwieństwem oceny Frydego. Dla nich *Cudzoziemka* prezentowała psychologizm najwyższej próby. Czachowski i Piwiński [60] zaznaczali, że wynika to nie ze znajomości teorii Freuda, ale jest zasługą zdolności autorki do wnikliwej obserwacji życia. Kuncewiczowa

> swój przedmiot opisu literackiego, w zasadzie antypatyczny, zdolna była opracować z rzetelnym współczuciem, [...] umiała wniknąć w duszę swej kobiety do tego stopnia, aby wydobyć z niej całą ludzką prawdę.

— zachwycał się Czachowski.

> W rozwiniętej w powieści psychologii bohaterki, zwłaszcza co dotyczy jej stosunku do dzieci i wyzwalającego, przedśmiertnego rozwiązania kompleksu nieszczęśliwej miłości, są rzeczy całkowicie nowe, odkrywcze, w ujęciu artystycznym ukazane po raz pierwszy.

— pisał Piwiński. Uważany przez innych krytyków za wadę powieści fakt, iż jest to portret jednostki,

---

[56] Podhorska-Okołów, *op. cit.*

[57] J. Wyszomirski, *Zmyślona linia życia.* „Gazeta Polska" 1936, nr 13, s. 3.

[58] L. Fryde, *Maria Kuncewiczowa: „Cudzoziemka".* „Droga" 1937, nr 11, s. 906.

[59] K. W. Zawodziński, *Blaski i nędze polskiego realizmu powieściopisarskiego.* „Przegląd Współczesny" 1936, nr 12, s. 142.

[60] Czachowski, *Nowe oblicze Kuncewiczowej.* — Piwiński, *op. cit.*

że wszystkie motywy tła — stosunek bohaterski do otoczenia, umieszczenie jej w określonej epoce historycznej, społeczne i narodowościowe składniki jej losu — istnieją tylko i wyłącznie w odniesieniu do tej indywidualności i interesują tylko w tej właśnie funkcji.

— Piwiński wymieniał jako zaletę powieści, której przeciwstawiał *Granicę* Nałkowskiej,

gdzie tło ma nazbyt często znaczenie samodzielne i, pomimo swej doskonałości ekspresyjnej, działa rozpraszająco, dezintegrująco.

Także Karol Zawodziński [61] przyznawał *Cudzoziemce* bez zastrzeżeń walor osiągnięcia prawdy psychologicznej, co czyni, jego zdaniem, z powieści psychologicznej podgatunek powieści realistycznej:

dopiero prawda i pełnia w zobrazowaniu środowiska i w charakterystyce komparsów pozwalają na przekonywające studium duszy głównego bohatera.

I on stawiał *Cudzoziemkę* wyżej niż *Granicę*, w której dostrzegał niedostatki w kompozycji tych elementów. Bruno Schulz, sam należący do pisarzy czerpiących z psychoanalizy, był pod wielkim wrażeniem powieści.

Kuncewiczowa zna wszystkie tajemnicze drogi, kręte przesmyki i ścieżki złości, wszystkie jej manifestacje i wybuchy, cała biedna, wysilona perfidia nieszczęśliwego, zaplątanego w siebie charakteru podpatrzona jest i oddana z niesłychaną maestrią [62].

Takiego portretu, pisał Schulz, „podbudowanego tylu piętrami i warstwami problematyki, wstępującej aż do głębi rzeczy ostatecznych — nie mieliśmy jeszcze w naszej literaturze". Jego zdaniem Kuncewiczowa świetnie wykorzystuje technikę analizy freudowskiej, ładując „pewne słowa, pewne frazesy potężnym nabojem psychicznym i wplata je w powieść motywicznie jako pewne wątki przewodnie".

Swoje rozważania na temat *Cudzoziemki* kontynuował w późniejszym o kilka miesięcy szkicu *Aneksja podświadomości* [63]. Podkreślał tu, że powieść jest pod względem gatunkowym portretem, a nie biografią —

w przeciwieństwie do biografii, w której człowiek pokazany jest w rozwoju, rozwinięty w szereg dynamiczny — w portrecie kontury fizjonomii nakreślone są z góry, od początku gotowe, a rozwój odbywa się raczej w głąb i jest udramatyzowaną analizą.

Zwracał też szczególną uwagę na fakt, że autorka wprowadza podświadomość, „w której panuje inna mechanika, inna technika moty-

---

[61] Zob. *Zawodziński*, *op. cit.*

[62] Zob. S c h u l z, *Nowa książka Kuncewiczowej.*

[63] B. S c h u l z, *Aneksja podświadomości.* „Pion" 1936, nr 17, s. 2—3.

wacji", i zastanawiał się, czy odbiorcy są już przygotowani do zrozumienia odmiennej logiki procesów podświadomości. *Cudzoziemka* mogłaby wskazywać, że tak, ale zdaniem Schulza — dzięki „pewnemu sfałszowaniu przebiegów podświadomych, dzięki sztucznemu podciągnięciu ich w hierarchii tworów psychicznych i w zbliżeniu w strukturze do przebiegów normalnych", co zresztą uważał za dopuszczalne i konieczne w interesie zrozumiałości.

Po raz trzeci autor *Sanatorium pod klepsydrą* wrócił do *Cudzoziemki*, recenzując powieść pisarki duńskiej, Karin Michaelis, *Serce mojej matki* [64]. Schulz cenił tę, zapomnianą dzisiaj, powieść bardzo wysoko, pod niektórymi względami wyżej niż *Cudzoziemkę*. Kiedy pisał o powieści Kuncewiczowej po raz pierwszy, wysuwał przypuszczenie, że książka musiała wyrosnąć „jako aura zamyśleń, dociekań, marzeń dookoła starej pożółkłej fotografii rodzinnej", może ciotki „owianej cieniem legendy i plotki", tym razem twierdził z przekonaniem, iż książki obydwu autorek, Michaelis i Kuncewiczowej, są

> próbą uwolnienia się od kompleksu matki, obrachunkiem wewnętrznym z najdroższą umarłą, pewnego rodzaju ekspiacją i przezwyciężeniem kompleksu przez artystyczną obiektywizację.

Rozmaicie oceniane były przyczyny neurotyczności bohaterki, owego poczucia cudzoziemskości, które tak zaważyło na jej życiu. Jerzy Andrzejewski [65] upatrywał jego powód w samotności Róży, w jej wyobcowaniu. Temat książki określał jako opowieść o dziejach nawrócenia, które poprzedza proces wytoczony sobie samej przez bohaterkę, będącą w nim obrońcą, prokuratorem i sędzią. Najczęściej jako źródło patologicznych stanów Róży wymieniano trzy powody: zawiedzioną miłość, niespełnienie w sztuce, obcość etniczną. Czasem mówiono o wszystkich razem, jako jednakowo istotnych (Tadeusz Sinko) [66], częściej nadawano najwyższą rangę jednej z nich. Jan Lorentowicz [67] przykładał największą wagę do problemu niezaspokojonej miłości i pasji artystycznej. Piwiński [68] za kluczowy dla psychologicznego wizerunku bohaterki uważał kompleks nieszczęśliwej miłości. Zdradę ukochanego jako fakt, który zaważył na całym późniejszym życiu Roży, wskazywał w swoich szkicach o *Cudzoziemce* Bruno Schulz [69]. Uzasadniał on na gruncie teorii Freuda trafność w zarysowaniu roli, jaką odegrały w życiu Róży i jej uwolnieniu z kompleksu pamiętne słowa Michała: „diese, diese, o ja wunderschöne Nase".

---

[64] B. Schulz, *U wspólnej mety*. „Pion" 1937, nr 35, s. 3.

[65] Zob. Andrzejewski, *Ostateczny rozrachunek*.

[66] R. [T. Sinko], *Wśród nowych książek*. „Kurier Literacko-Naukowy" 1936, nr 16, s. 257.

[67] Zob. Lorentowicz, *Historia jednego kompleksu*.

[68] Zob. Piwiński, *op. cit.*, s. 77.

[69] Zob. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej*, s. 454—455.

Pasja muzyczna bohaterki była, w jego ocenie, próbą sublimacji tego kompleksu. Podobnie widział ten problem Jerzy Wyszomirski [70].

Do interesujących wniosków prowadziło uznanie kompleksu narodowego Róży za czynnik, który najbardziej zaciążył na jej osobowości. Zwolennikiem tej tezy był Breiter [71], który twierdził, że zabranie Róży z Rosji do Polski zniekształciło jej życie. Zawodziński [72] spośród trzech czynników, które zaważyły na charakterze Róży (nieszczęśliwej miłości, pograniczu kultury narodowej, sztuki), wyróżnił sprawę drugą,

> jako charakterystyczną dla Polaków mieszkających w Rosji albo na pograniczu, mających poczucie nie tylko przewagi fizycznej, ale i umysłowej kultury Rosjan ze względu na większą skalę możliwości i ekspansywności. Stąd rodził się kompleks niższości, specyficzne uczucie nienawiści do ciemięzcy i pogardy dla własnego narodu. Asymilacja była odrzucana ze względów etycznych, utrzymanie polskości odbywało się przy pomocy dużego wysiłku psychicznego.

Problematyka ta zyskała ciekawe rozwinięcie w powojennych recenzjach *Cudzoziemki.*

W analizie skomplikowanej osobowości Róży mniej zajmowano się określeniem, jaką rolę odegrała w jej ukształtowaniu muzyka. Dostrzegano, że niemożliwość osiągnięcia technicznej doskonałości, spowodowana najpierw błędami w edukacji młodej skrzypaczki, a potem kłopotami zdrowotnymi, była przyczyną kompleksu Róży, nadto psychoanalityczna interpretacja powieści wprowadziła tu także element sublimacyjnej roli muzyki w życiu bohaterki. Krytycy zgodnie podkreślali, że opisy muzycznych uniesień i upadków Róży nie mają sobie równych w naszej literaturze; „Tak o muzyce nie pisał u nas jeszcze nikt" — stwierdził po prostu Schulz [73]. Piwiński [74] akcentował wysoki poziom znawstwa muzycznego, który w prozie obok Kuncewiczowej prezentował tylko Jarosław Iwaszkiewicz w *Zmowie mężczyzn.* Fragment, w którym Róża próbuje zagrać koncert skrzypcowy Brahmsa — pisała Stefania Podhorska-Okołów —

> demaskuje nie tylko wyjątkową muzykalność autorki, ale i kongenialność w przekładzie niematerialnej mowy tonów na konkretny język słów [75].

W postaci bohaterki *Cudzoziemki* przyciągała także uwagę niezwykłość jej charakteru, ujawniająca się w tym, iż na pozór uciążliwa i niszcząca dla otoczenia obecność Róży, w ostatecznym rachunku okazywała się mieć inspirujący i twórczy wpływ. Schulz znalazł określenie dosko-

---

[70] Wyszomirski, *op. cit.*, s. 4.
[71] Zob. Breiter, *op. cit.*
[72] Zob. Zawodziński, *op. cit.*
[73] Zob. Schulz, *Aneksja podświadomości.*
[74] Zob. Piwiński, *op. cit.*, s. 77.
[75] Zob. Podhorska-Okołów, *op. cit.*, s. 11.

nale odpowiadające skomplikowanej psychologii Róży — „synteza z furii i muzy" [76].

Wzgląd na bogatą osobowość Róży, jej talent i aspiracje spowodował, iż przyczyn wyobcowania bohaterki szukano także i w tym, że wyrastała ona intelektualnie ponad swoje środowisko. Wspomniał o tym w pierwszej swojej recenzji poświęconej *Cudzoziemce* Bruno Schulz. Napisał wówczas, iż Róża

> jest wielką indywidualnością, nie mieszczącą się w ramach powszedniości w granicach zakreślonych jej środowiskiem.

Podobne zdanie znajdujemy w recenzji Breitera [77]:

> Róża była naturą przebogatą, była typem kobiety renesansowej, zabłąkanej w filisterstwo otoczenia, codziennego obyczaju i zmechanizowanego życia.

Breza [78] uważał nacisk środowiska za główną przyczynę nieszczęśliwego życia Róży: „W niewoli trzyma ją nie uraz psychiczny, ale przesąd swego środowiska". Podhorska-Okołów [79] napisała o Róży, że

> jej niezgoda z życiem i światem w prostej linii pochodzi od ducha wiecznego rewolucjonisty, jest aktywnym buntem indywidualności silnej, choć spętanej, domagającej się nie tylko ojczyzny dla cudzoziemki, ale i wyższych szczebli istnienia dla duszy o skrzydłach podciętych.

Niewiele do rozumienia powieści Kuncewiczowej wniosło odczytanie *Cudzoziemki* jedynie jako studium kobiety egoistycznej. Paweł Zdziechowski oskarżał [80] Kuncewiczową, „iż z upodobaniem myśli o życiu nieodpowiedzialnym, o życiu, które jest regulowane tylko myślą o sobie samym, jest zapatrzone i zupełnie pochłonięte sobą", a *Cudzoziemka* stanowi kolejny przykład ucieczki literatury współczesnej od rzeczywistości.

W tym duchu głos zabrał w 1938 r. Konstanty Troczyński [81], dla którego *Cudzoziemka* była „manifestacją ideologiczną indywidualizmu, jako ujęcia świata i rzeczywistości". Takie odczytanie powieści spowodowało następne nieporozumienie — uważając utwór za pochwałę indywidualizmu, fakt, iż Róży nie udało się zagrać koncertu, ocenił jako błąd pisarki, wypaczający jej myśl. W tymże roku, w artykule napisanym również z okazji przyznania Marii Kuncewiczowej nagrody literackiej m.

---

[76] Zob. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej*.

[77] Zob. Breiter, *op. cit.*

[78] Zob. Breza, *Pasjonująca powieść Marii Kuncewiczowej*.

[79] Zob. Podhorska-Okołów, *op. cit.*, s. 11.

[80] P. Zdziechowski, *Literatura w gniazdku*. „Bunt Młodych" 1936, nr 9, s. 9.

[81] K. Troczyński, *Indywidualizm bez przesłanek*. „Tęcza" 1938, nr 6, s. 29.

Warszawy, Anna Zahorska [82] stwierdziła, iż jest to „przekonywające studium o bezdennym egotyzmie".

Na równi, a może nawet bardziej niż psychologiczna zawartość powieści, uznanie zdobyła jej strona formalna. Szczególnie podkreślano precyzję konstrukcji, jej celowość w odniesieniu do całości utworu, przydatność chwytu polegającego na zamknięciu akcji w ciągu jednego dnia, przy jednoczesnym ukazaniu całego życia bohaterki w retrospektywnych obrazach. Nawet ci recenzenci, którzy krytycznie oceniali utwór, przyznawali liczne zalety jego kompozycji. W tym jednak często upatrywali słabość powieści polegającą na zdominowaniu całości utworu przez misterną konstrukcję. Pisarka, twierdzili, ze szkodą dla prawdopodobieństwa fabuły przywiązuje nadmierną wagę do kunsztowności kompozycji.

Na przerost formy nad treścią narzekali m. in. Sinko, Wyszomirski [83], także Fryde [84], który uważał, że jest to powieść mówiąca „o rzeczach błahych w sposób nadmiernie poważny", a przed upadkiem ratuje utwór jego oryginalna konstrukcja. W swoim czasie była to kompozycja na tyle jeszcze nowa, iż niektórzy recenzenci nie rozumieli zasad jej budowy. Jan Lorentowicz np., skądinąd przyznający, iż jest to znakomite studium psychologiczne, uważał, że kompozycja powieści wynikła z niedogodności pisania utworu odcinkami dla gazet:

> trzeba było raz chwytać się opowiadania retrospektywnego, dygresji i niezupełnie naturalnych połączeń poszczególnych fragmentów, w takich warunkach odpadła troska o dobrą, zwartą konstrukcję [85].

Podobnie Maria Koszyc-Szołajska przeciwstawiała się entuzjastycznym opiniom o *Cudzoziemce*, twierdząc, iż nie jest to powieść prawdziwie realistyczna, a nadto jej konstrukcja jest wadliwa: „Skoki [...] skoki. Migawki. Dla czytelnika często dezorientujące" [86]. Według Anny Zahorskiej [87] kompozycja *Cudzoziemki* była nieudanym naśladownictwem Joyce'a, w związku z czym uważała, iż korzystniejsze byłoby chronologiczne ułożenie zdarzeń. Negatywne głosy stanowiły jednak rzadkość w ogólnych zachwytach nad konstrukcją powieści. Niejednokrotnie podkreślano, że treść i forma idealnie do siebie przylegają. Breiter stwierdzał, iż konstrukcja

> wynika organicznie z zagadnienia postawionego sobie przez pisarkę i wiąże się najściślej ze wszystkimi etapami konfliktu powieściowego [88].

---

[82] H. Zahorska, *Pokorne winobranie*. „Kultura" 1938, nr 6, s. 3.

[83] Sinko, *op. cit.* — Wyszomirski, *op. cit.*

[84] Fryde, *op. cit.*, s. 905—906.

[85] J. Lorentowicz, *Literatura piękna*. „Nowa Książka" 1936, z. 3. s. 145.

[86] M. Koszyc-Szołajska, *Niezwykla powieść o niezwykłej kobiecie*. „Kurier Poranny" 1937, nr 28, s. 4.

[87] Zob. Zahorska, *op. cit.*

[88] Zob. Breiter, *op. cit.*

„W powieści Marii Kuncewiczowej — pisał Piwiński [89] — mamy rzadki przykład idealnej harmonii pomiędzy zamierzeniem twórczym a jego wyrazem artystycznym". Entuzjasta powieści, Bruno Schulz, także wyraził opinię, iż na przykładzie *Cudzoziemki*

widzieć można, jak kompozycja powstaje z artykulacji treści, jako jej funkcja, z przemyślenia treści w różnych kierunkach [90].

Nie tylko w treści, ale i w formie utworu Schulz dostrzegał związek z psychoanalizą, przyrównując budowę *Cudzoziemki* do wielowarstwowej struktury snu. Zauważył, że

Kuncewiczowa oparła nieświadomie kompozycję tej książki na schemacie rozwiązania sympotmu neurotycznego na zasadzie procederu psychoanalizy.

Zwracał też uwagę na muzyczny charakter kompozycji:

Falowanie motywów powracających wciąż w innej tonacji, oscylowanie narracji wśród ciągłych aluzji, myślowych asonansów, korespondencji i raportów daje w rezultacie wrażenie budowy niezmiernie misternej, w różnych kierunkach powiązanej, wielokrotnie zdeterminowanej — jak fuga muzyczna.

Wpływ zasad konstrukcji dzieła muzycznego na kompozycję *Cudzoziemki* analizował także Fryde, który uważał je za podstawę budowy powieści:

Pierwszy rozdział *Cudzoziemki* poddaje zasadniczy temat utworu — treść psychiczną Róży; rozdziały następne podejmują go, rozwijają w różnych wariantach, podnoszą w wyższe rejestry. [...] Ale równocześnie pojawia się i stopniowo rozwija kontrtemat: przemiana charakteru bohaterki, jej oczyszczenie psychiczne i wynikające z niego konsekwencje. Tok utworu zamąca się: temat i kontrtemat idą obok siebie, kłócą się, krzyżują ze sobą. Dopiero w finale następuje wyrównanie, jak gdyby rozjaśnienie [91].

Elementem, który dość powszechnie zwracał uwagę w konstrukcji *Cudzoziemki*, było wykorzystanie czasu — z jednej strony zamknięcie akcji w obrębie jednego dnia, z drugiej ciągłe współwystępowanie czasu minionego i współczesności. Breiter pisał,

że wszystko rozgrywa się niejako równocześnie, że przeszłość i teraźniejszość przenikają się ciągle i bez przerwy, przez co potęguje się dynamika życia i podnosi siła artystycznego urojenia na poziomy najwyższego napięcia [92].

Czachowski [93] zachwycał się swobodą techniczną, z jaką Kuncewiczowa rozszerzyła opis jednego dnia w opis całego życia. Również Piwiński uważał, że obrazy z przeszłości wprowadzone zostały w sposób pozbawiony wszelkiej sztuczności:

---

89 Zob. Piwiński, *op. cit.*, s. 76.
90 Zob. Schulz, *Aneksja podświadomości.*
91 Zob. Fryde, *op. cit.*, s. 405.
92 Zob. Breiter, *op. cit.*
93 Zob. Czachowski, *Nowe oblicze Kuncewiczowej.*

Przypomnienia te mają najczęściej charakter bezimiennego komentarza. [...] zawsze wynika [on] z sytuacji aktualnej i mówi tylko to, co w nowej sytuacji mogło być powiedziane przez ludzi otaczających panią Różę [94].

W okresie wojny i tuż po niej recepcja *Cudzoziemki* wzbogaciła się recenzjami angielskimi, amerykańskimi i francuskimi, w Polsce znanymi tylko we fragmentach. Rysuje się w nich jednoznaczny obraz niezwykle pozytywnego odbioru powieści. Ukazało się sporo recenzji, autorami wielu z nich byli wybitni krytycy, a drukowano je w liczących się czasopismach. Z wielkim uznaniem pisano o wybitnym talencie pisarskim Kuncewiczowej, pozwalającym jej stworzyć prawdziwy psychologicznie portret. Cenną pochwałą ze strony zagranicznych recenzentów było kilkakrotnie wyrażane zdanie, iż Kuncewiczowa stworzyła postać uniwersalną, zrozumiałą dla obcego czytelnika, mimo iż wyrosłą na nie znanym szerzej gruncie. Opinię tę podzielali Angielka, Viola Gerard Gervin, a w prasie amerykańskiej m. in. Joseph H. Jackson i Taylor Coldwell [95]. W recenzjach tych nie rozpatrywano związków powieści z freudyzmem, co tak interesowało polskich krytyków powieści z lat trzydziestych. Podziw dla znawstwa Kuncewiczowej w dziedzinie psychologii sprawił, że nie wszyscy recenzenci zgodzili się z zaprezentowaną we wstępie do powieści interpretacją Margaret Storm Jameson [96], która sugerowała, że losy Róży są alegorią losów Polski (Orvill Prescott z „New York Times" i nota w „New Yorker" [97].

Pojawiły się też głosy („Cavalcade", „Reading Observer") [98], wynikające zapewne z ogólnej sytuacji w Europie, a może też zainspirowane wstępem Storm Jameson, która twierdziła, iż Kuncewiczowa dała wyraz w *Cudzoziemce* przeczuciu własnej przyszłości na wygnaniu, że powieść ma także aktualną wymowę polityczną. W każdym razie zwracano uwagę na wspólność losów bohaterki powieści i autorki, której historia poprzez emigrację również wyznaczyła rolę cudzoziemki. Wiele recenzji, zwłaszcza amerykańskich, podkreślało pewien rys powieści, o którym rzadko wspominali polscy krytycy, iż posiada ona ton komediowy (Muir, Grey) czy humorystyczny (Prescott, Zagoren, Österling), że daje wyraz błyskotliwemu poczuciu humoru autorki (Gould) [99].

---

[94] Zob. Piwiński, *op. cit.*, s. 77.

[95] V. Garvin, *Zmarzłe serce*. Tłum. M. Hemar. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" (Londyn) 1945, nr 46, s. 3. — J. H. Jackson. „Californian Chronicle" (San Francisco) 1945, nr z 24 VIII. — T. Coldwell. „Book Week", dod. „The Sunday Herald Tribune" (Chicago) 1945, nr z 16 IX.

[96] M. Storm Jameson, *Introduction*. W: M. Kuncewiczowa, *The Stranger*. Transl. B. W. A. Massey. London 1944.

[97] O. Prescott, *Book of the Times*. „The New York Times" 1945, nr z VIII; „The New Yorker" 1945, nr z 4 VIII.

[98] Noty anonimowe w: „Cavalcade" (London) 1944, nr z 23 XII i w: „Reading Observer" (Reading) 1944, nr z 17 II.

[99] E. Muir. „The Listener" (London) 1944, nr z 7 XII. — J. Grey, *An Up-*

Przede wszystkim jednak warto odnotować fakt, że pochlebna była ogólna ocena powieści. Znany krytyk i poeta angielski Edwin Muir napisał, że jest to jedna z najbardziej frapujących powieści napisanych w ostatnim czasie przez obcego pisarza; historyk sztuki, poeta, Herbert Read, określił *The Stranger* jako dzieło dojrzałego artysty, a Rayner Heppenstall z londyńskiego „Time and Tide" twierdził, iż Maria Kuncewiczowa jest jedną z najlepszych pisarek tworzących w Anglii [100]. W amerykańskiej prasie wysoko ocenili powieść Ruth Page z „The New York Times Book Review", Robert Pick z „Saturday Review of Literature", Orvill Prescott z „The New York Times", a w francuskiej m. in. Clara Malraux z „Peysage Dimanche", Paul Morelle z „France Tireur" i Simonne Retel z „France Presse" [101]. Relacje z innych wydań zagranicznych powieści nie są w Polsce znane.

Nowy etap recepcji *Cudzoziemki* w kraju rozpoczął się w roku 1957. Bezpośrednio po wojnie twórczością pisarzy pozostających na emigracji mało się zajmowano, a jeśli tak, to z pozycji ograniczonych ideologicznie, wykazując głównie obcość klasową autorów działających poza granicami Polski, podobnie oceniano cały dorobek literatury z lat 1939—1945. Spotkało to także *Cudzoziemkę*, o której np. Ryszard Matuszewski napisał w r. 1953, że wyraża charakterystyczne tendencje powieści psychologicznej dwudziestolecia w tym, że

> skupia uwagę czytelnika na postaciach pozostających poza głównym nurtem życia, ludzi zwichniętych, niepotrzebnych, życiowych rozbitków, i siłą rzeczy odwraca ją od ważniejszych, bardziej zasadniczych problemów epoki [102].

Literatura z okresu międzywojennego powróciła na półki księgarskie w roku 1957. Dopiero wówczas „Czytelnik" zaczął wydawać „Bibliotekę Dwudziestolecia", wznawiając najciekawsze utwory tego okresu. Jedną z pierwszych pozycji była *Cudzoziemka* [103], którą teraz zaczęto poddawać w recenzjach oglądowi już historycznoliterackiemu z perspektywy mi-

---

rooted Woman Who Turns Bully. „Chicago Tribune" 1945, nr z 26 VIII. — O. Prescott, *op. cit.* — R. Zagoren. „Courant" (Hartford, Conn.) 1945, nr z 12 VIII. — A. Österling. „Stockholmske Tidningen" 1946, nr z 12 III. — R. Gould, *Complex Emotional Problems of Woman [...].* „Advertiser" (Montgomery, Ala) 1945, nr z 9 IX.

[100] Muir, *op. cit.* — R. Heppenstall. „Time and Tide" (London) 1944, nr z 2 XII. — H. Read. „The New Statesman and Nation" (London) 1945, nr z 13 I.

[101] R. Page. „The New York Times Book Review" 1945, nr z 5 VIII. — R. Pick, *Unhappy Woman.* „Saturday Review of Literature" (New York) 1945, nr 31, s. 29. — Prescott, *op. cit.* — C. Malroux. „Paysage Dimanche" 1945, nr z 1 VII. — P. Morelle. „France Tireur" 1945, nr z 28 VIII. — S. Retel. „France Presse" (Paris, Egipt, Canada) 1945, nr z 14 VII.

[102] R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna.* Warszawa 1953, s. 248.

[103] W tym samym roku obok *Cudzoziemki* w serii tej ukazały się: B. Jasieńskiego *Palę Paryż*, Z. Uniłowskiego *Człowiek w oknie*, M. Wańkowicza *Szczenięce lata.*

nionych lat, a później także autobiograficznych tomów pisarki. Widoczne są starania, aby ukazać powieść nie tylko jako wybitną przedstawicielkę prozy psychologicznej w dwudziestoleciu, ale i wskazać jej wartość dla współczesnego czytelnika. Upatrywano ją głównie na płaszczyźnie psychologicznej.

Eksponowanie zbieżności między losami Róży z *Cudzoziemki* a losami wielu ludzi, którzy zmuszeni okolicznościami zostali po wojnie na emigracji i przeżywali podobne stany alienacji, wydawało się chyba zbyt łatwe i nie obejmujące wszystkich poziomów znaczeń powieści, tak że pojawiało się rzadko (Anna Tarska) [104]. Sama Kuncewiczowa uważała jednak, że przeżycia II wojny światowej spowodowały, iż czytelnicy lepiej zrozumieli powieść [105].

W recenzjach nacisk kładziono przede wszystkim na podobieństwo problemów psychicznych Róży i współczesnych ludzi. Lesław Bartelski [106] pierwszy chyba podkreślał, że zawarte w powieści studium samotności ratuje ją przed staroświeckością. Zbliżoną opinię wyraziła w 1966 r. Cecylia Błońska [107] pisząc, iż w powieści porusza się problem wyalienowania i frustracji, która trapi ludzi dziesiejszych, i jest przedmiotem uwagi socjologów i psychologów. Stefan Lichański [108] uwydatniał uniwersalizm psychologizmu Kuncewiczowej, który posłużył jej jako instrument zgłębiania psychiki człowieka, „by odszukać w niej to, co pewne, stałe, nieskażone, dające nadzieję na przetrwanie współczesnego kryzysu wartości".

Helena Zaworska [109] zaznaczała, że źródłem odkrywczości psychologicznej Kuncewiczowej są nie tylko nowoczesne teorie psychologiczne, ale własne doświadczenia życiowe pisarki i jej poszukiwania swego miejsca na ziemi. Samotność i poczucie obcości człowieka, jako główny motyw nie tylko tej powieści Kuncewiczowej, spowodowały, że zaczęto łączyć *Cudzoziemkę* z modnym po wojnie nurtem egzystencjalizmu w filozofii. W roku 1974 dwaj krytycy, Zdzisław Umiński i Henryk Jerzmański [110], a później także Barbara Kazimierczyk, zwrócili uwagę na prekursorstwo *Cudzoziemki* w stosunku do *Obcego* Alberta Camusa. Cel, jaki przy-

---

[104] A. Tarska, *Książka o teściowej*. „Echo Krakowa" 1962, nr 125, s. 4.

[105] M. Kuncewiczowa, *Powrót do domu*. Rozmawiała E. Maziarska. „Głos Pracy" 1974, nr 179, s. 4.

[106] L. Bartelski, *Na tropach „Cudzoziemki"*. „Nowiny Literackie i Wydawnicze" 1957, nr 13, s. 3.

[107] C. Błońska, *Wyalienowana sprzed... 35 laty*. „Widnokrąg" 1966, nr 11, s. 6.

[108] S. Lichański, *Maria Kuncewiczowa*. „Tygodnik Kulturalny" 1963, nr 41, s. 5.

[109] H. Zaworska, *Żyć u siebie*. „Twórczość" 1972, nr 2, s. 103.

[110] H. Jerzmański, *Komentarz do dziejów*. „Życie i Myśl" 1974, nr 6, s. 78. — Z. Umiński, *„Mogliby być sobą, gdyby nie byli mną"*. „Kierunki" 1974, nr 10, s. 7.

świecał Marii Kuncewiczowej przy pisaniu *Cudzoziemki* to, zdaniem Umińskiego, pragnienie, aby

> nas uzbroić w narzędzia poznawcze, w arsenał środków pozwalający jeśli nie przeciwstawić się zjawiskom działającym przeciwko naturze, to przynajmniej w miarę precyzyjnie je określać.

Jerzmański łączył twórczość Kuncewiczowej z chrześcijańskim nurtem egzystencjalizmu spod znaku Gabriela Marcela —

> Pisarka dość sceptycznie patrzy na możliwość zniesienia z powierzchni ziemi cierpienia [...], ale wierzy również, że siłą ludzkiego wysiłku można to cierpienie zmniejszyć[111].

Jednocześnie krytyk wymieniał pewne cechy charakterystyczne dla prozy Kuncewiczowej, które można by wiązać z psychologią głębi. Pisał, iż

> Życie bohaterów Kuncewiczowej w znacznej mierze zdeterminowane jest działaniem podświadomości, zarówno indywidualnej, jak i tej, która wynika z elementów właściwych strukturze psychicznej gatunku ludzkiego,

iż przeszłość uzyskuje u bohaterów „rangę mitu indywidualnego", przykłada się wielką wagę do wpływu dzieciństwa na ich psychikę.

Omówienia powojenne z większym dystansem i krytycyzmem odnosiły się do związków *Cudzoziemki* z psychoanalizą, poszukując dla powieści nowych odniesień. Pewien wyjątek stanowił szkic poświęcony Kuncewiczowej pióra Stanisława Żaka[112], który posłużył się prawie wyłącznie metodami oraz pojęciami, jakich dostarcza psychoanaliza przy badaniu treści i formy powieści. Krytyk śledził źródła kompleksów Róży, procesy sublimacyjne, głębokie przeżycia emocjonalne, jakie ukształtowały jej charakter, wpływ podświadomości na psychikę bohaterki, narodziny „potężnego adlerowskiego kompleksu niższości" i sposoby jego przezwyciężania. Powołując się na Kretschmera określił typ doznawania, przeżywania i myślenia Róży —

> oderwanego od rzeczywistości, rozwijającego się raczej w psychicznym półmroku, przy obniżonej świadomości, w stanie roztargnienia, w oderwaniu od czasu i przestrzeni, od logiki i woli w całkowicie biernym doznawaniu obrazowym [...]

— jako właściwy artystom i umysłom genialnym.

Żak napomykał tylko o możliwości filozoficznej interpretacji *Cudzoziemki* na gruncie egzystencjalizmu. Autorka drugiego większego studium poświęconego Kuncewiczowej, powstałego w latach siedemdziesiątych, Barbara Kazimierczyk[113], nie pomijając związków *Cudzoziemki*

---

[111] J e r z m a ń s k i, *op. cit.*

[112] S. Ż a k, *Powieść o Róży, czyli życie bez uśmiechu.* W: *Maria Kuncewiczowa.* Warszawa 1973, s. 55—92.

[113] B. K a z i m i e r c z y k, *Ekstaza udręczenia, czyli w kręgu „Cudzoziemki"*. W: *Dyliżans księżycowy.* Warszawa 1977, s. 42—64.

z psychoanalizą, uważała je tylko „za przypadkową zbieżność punktów wyjścia i bardzo ogólnie traktowanych głównych założeń z metodą rozsławioną przez Freuda", służącą jedynie jako „formalny kostium", pod którym kryje się istotna treść powieści. Dla Żaka

> Podstawą wszystkich kompleksów Róży jest stłumiony popęd seksualny, niewyżyty erotyzm, zawiedziona miłość do Michała.

Dwa kompleksy: niespełnienia w uczuciu i w muzyce, zdeformowały i wypaczyły, twierdził krytyk, jej widzenie świata. Kazimierczyk, co prawda, również pisała, że problemem, z jakim się boryka Róża przez całe życie, jest miłosny niedosyt, ale wysnuwała stąd wnioski o egzystencjalizmie i autotematyzmie powieści. Autorka *Dyliżansu księżycowego* ustosunkowała się w swej książce do przedwojennych recenzji powieści. Szczególnie bliskie, co łatwo zauważyć, było jej odczytanie Brunona Schulza, który zaznaczył, że psychoanaliza wprowadziła do powieści problematykę ostatecznych zagadnień życia, oraz Jerzego Andrzejewskiego, sygnalizującego egzystencjalną wymowę powieści. Polemicznie odniosła się do tej części recenzji Emila Breitera, w której skrytykował on scenę u lekarza królewieckiego. Zdaniem Barbary Kazimierczyk scena rozładowania kompleksu jest kluczowa do przeprowadzenia naczelnej myśli utworu, przy czym szczególnego znaczenia nabiera fakt, że scena ta znajduje się na końcu, a nie na początku, jakby wynikało z chronologii zdarzeń. Niesłuszny był także według jej oceny osąd Frydego o *Cudzoziemce*, zwłaszcza jeśli chodzi o porównanie powieści z *Kłębowiskiem żmij* Mauriaka, które pomijało związki utworu z egzystencjalizmem chrześcijańskim.

Nowym motywem wprowadzonym przez Barbarę Kazimierczyk do analizy *Cudzoziemki* jest odczytanie wygłoszonego w końcowej scenie rozmowy Róży z córką manifestu artystycznego i życiowego bohaterki jako manifestu samej pisarki, dostrzeżenie w powieści wspomnianego już wcześniej „swoistego autotematyzmu". Kuncewiczowa przezeń wyraziła, co myśli o związkach i uwarunkowaniach łączących miłość i sztukę, artystę i dzieło, podjęła obecny i w późniejszych jej książkach problem poszukiwania absolutu w sztuce. W tym sensie *Cudzoziemka*, napisała Kazimierczyk, tworzy autoportret pisarki wyprzedzający ten, który został zawarty w *Fantomach* i *Naturze*.

Małgorzata Czermińska [114] doszła do wniosku, iż psychoanalityczną interpretację postaci Róży zmienia lektura *Fantomów*.

> Historia wyzwolenia jej [tzn. Róży] z kompleksu (będącego skądinąd splotem emocji erotycznych i patriotycznych) wygląda jak swego rodzaju psychoanalityczna powieść z tezą, napisana według freudowskiej recepty i dołączona jako pointa do fabuły, wywiedzionej z autentycznego doświadczenia.

---

[114] M. Czermińska, *Maria Kuncewiczowa*. „Literatura" 1974, nr 28, s. 4.

Również Hanna Kirchner [115] sprzeciwiała się przecenianiu roli psychoanalizy w *Cudzoziemce.* Jej zdaniem umożliwiła ona autorce pewien chwyt kompozycyjny, ale w żadnym razie nie wyczerpała problematyki powieści, która odsyła „do znacznie późniejszego etapu rozwoju i przekształceń psychoanalizy, do jej odmiany kulturalistycznej". Główny temat *Cudzoziemki* stanowi, jak to odkrył wcześniej Schulz, nie opis charakteru, lecz, stwierdzała Kirchner, zagadnienia artysty i alienacji. W scenie, w której bohaterka zmaga się ze słynącym z technicznych trudności koncertem *D-dur* Brahmsa, Kuncewiczowa, zdaniem Kirchner, „zawarła schopenhauerowskie przekonanie, że sztuka jest najwyższą formą poznania". Bohaterkę powieści tak charakteryzowała:

> W tej postaci jest coś z bezkompromisowości duchowej modernistycznego artysty, siła i natężenie procesów duchowych wzorowane wyraźnie na osobowości romantycznej. Stąd pewien demonizm Róży, rys jakiegoś immoralizmu artysty, opętanie wyłącznie ideą, niezdolność do ustępstw.

W *Cudzoziemce* jednakże, pisała recenzentka,

> ostateczną instancją życia jest miłość i nie jest człowiekiem freudowskim Róża, dla której nie ma sublimacji. Bezsilność swej sztuki tłumaczy w przedśmiertnej spowiedzi brakiem miłości, pustką uczuciową.

Anna Tatarkiewicz i Marek Zieliński [116] zaprezentowali interpretację *Cudzoziemki* odsuwającą na dalszy plan jej związki z psychologizmem. Według Tatarkiewicz powieść ujawnia

> typowe kompleksy polskiej inteligencji twórczej pochodzenia szlacheckiego, głębokie poczucie własnych zasług i krzywd, niechęć do pogodzenia się ze zdegradowaną pozycją społeczną oraz przeświadczenie, że to polskość uniemożliwia osiągnięcie prawdziwej wielkości w sztuce,

daje wyraz

> nieprzezwyciężonym kompleksem narcystycznym, samozachwyceniu i próżności pewnej grupy społecznej, która utraciwszy przywileje materialne, nie może tego odboleć, nie potrafi tworzyć najwyższych wartości w płaszczyźnie duchowej i tę swoją niemożność absolutyzuje.

Tatarkiewicz odnalazła w tym wątku myślowym powieści podobieństwo *Cudzoziemki* z *Ferdydurke* Gombrowicza. Nieco później podjął problem związków łączących oba dzieła także Marek Zieliński. Anna Tatarkiewicz przede wszystkim jednak zestawiała *Cudzoziemkę* z *Nocami i dniami* Dąbrowskiej, co czyniono zresztą niejednokrotnie. Przed wojną wiązał postacie Róży i Barbary m. in. Ignacy Fik [117], który zastosował socjologiczne podejście do *Cudzoziemki*, widząc w niej utrwalony

---

[115] Zob. Kirchner, *op. cit.*

[116] A. Tatarkiewicz, *Róża i Barbara.* „Życie Literackie" 1967, nr 42, s. 12—13. — M. Zieliński, *Indywidualizm i wartości.* „Tygodnik Powszechny" 1976, nr 7, s. 1, 5.

[117] Zob. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, s. 528.

obraz minionej już epoki, kiedy jednostkę dławiło niechętne indywidualnościom środowisko. Zdaniem Marka Zielińskiego formułą, która określa całą twórczość autorki *Cudzoziemki*, jest opozycja pierwszorzędności i drugorzędności, a przede wszystkim „kompleks niższości i drugorzędności płynący z faktu bycia polskim artystą". Zaważyła ona także na *Cudzoziemce*, której bohaterka

> tak zdawałoby się sztandarowa wyrazicielka psychoanalitycznych postfreudowskich fascynacji i obciążeń Kuncewiczowej jest nade wszystko pełna poczucia gorszości, jest przedstawicielką tego, co było mniej warte, niedopełnione i nie uznane.

Trapiące Różę

> frustracje, rozsadzająca złość przechodząca patologicznie w chęć mordu, i to kochanego syna, spowodowana niespełnieniem uczuciowym, to nic innego jak przejmujący opis sytuacji ówczesnej [tzn. w dwudziestoleciu] polskiej sztuki.

Do rozważań na temat przeżywania polskości przez bohaterkę *Cudzoziemki* istotny wątek wprowadziła Helena Zaworska [118], dowodząc, iż u podłoża kompleksu cudzoziemskości Róży leży pewien mit polskości. Zapewne o tym samym myślała w swej recenzji z 1938 r. Stefania Podhorka-Okołów [119], pisząc, iż Róża

> Jest rodzoną siostrą Barbary Niechcicowej z *Nocy i dni*, bliską krewniaczką naszych matek, nieświadomych epigonek romantyzmu, które przez pozytywizm przeszły jak przez bagno, z trenem dumnie podniesionym, z głową tonącą w gwiazdach.

Zaworska tak sformułowała swą myśl:

> Polska Róży jest niewzruszonym, dziewiętnastowiecznym mitem i cała rzeczywistość współczesnego niepodległego, niedoskonałego państwa wydaje się jej mglistym widmem w porównaniu z tymi bezcennymi, jedynie prawdziwymi pamiątkami, symbolami ojczyzny patetycznej i wspaniałej. I to wyobcowanie Róży, najbardziej głębokie i tragiczne, nie jest już sprawą miłosnych rozczarowań, jej dyspozycji i obsesji psychicznych — jest wyjaskrawionym i dramatycznym obrazem uformowania się określonego typu świadomości polskiej.

Inaczej naświetla stosunek Róży do polskości Małgorzata Czermińska [120]:

> przeżycie polskości nie jest doznaniem czegoś danego i oczywistego, odziedziczonego. Jest wyborem krytycznym niewolnym od niepokoju, wahania i goryczy. Jest wyborem krytycznym utrzymującym w mocy niezgodę na sentymentalny stereotyp męczeństwa i hieratyczności narodowych mitów.

Hanna Kirchner [121], idąc za sugestiami Zaworskiej, których słuszność uznała, pisała, iż podstawowe frustracje Róży

---

[118] Zob. Zaworska, *op. cit.*

[119] Zob. Podhorska-Okołów, *op. cit.* s. 10.

[120] Zob. Czermińska, *op. cit.*

[121] Zob. Kirchner, *op. cit.*

przygotowane zostały przez jej talent i osobowość artystyczną oraz status Polki zdeterminowanej kulturą narodu ujarzmionego i nade wszystko potężnym naciskiem mitów jej kultury, które rozkojarzyły jej system wartości i zniszczyły żywiołowe zakorzenienie w domu, w swojskości.

To spowodowało alienację „mitu, który panuje nad swoim twórcą i jego z kolei wyobcowuje z otoczenia".

Stosunkowo mniej w recenzjach powojennych zajmowano się stroną formalną powieści, która wobec powstałych nowych nurtów w prozie nie mogła być już odczuwana jako nowatorska, choć oczywiście doceniano precyzję jej budowy. Najszerzej sprawy kompozycji i narracji w *Cudzoziemce* omówił Stanisław Żak, który poświęcił tym problemom oddzielne szkice [122], wykorzystane później w książce o Marii Kuncewiczowej [123]. Kluczem odkrywającym zasady konstrukcyjne powieści była nadal psychoanaliza.

Technika psychoanalityczna, a dokładniej ujmując: przebieg toku myślowego bohaterki na zasadzie swobodnego kojarzenia — wnioskował Żak — umożliwia pisarce połączenie w jednolitą całość poszczególnych wątków fabularnych i obrazów pochodzących z różnych okresów jej życia. W sposobie ewokowania przeszłości Żak dopatrzył się podobieństwa Kuncewiczowej z Proustem: bohaterka *Cudzoziemki* podobnie „zaczepia" swą wyobraźnię o przedmioty i ludzi [124]. Tak jak wcześniej Schulz, Żak zauważał w konstrukcji powieści mechanizm marzeń sennych, przejawiający się w dynamice zmienności obrazów, wątków, motywów, które przepływają przez świadomość, powracając w nieco zmienionej postaci.

Wprowadzenie techniki myślenia przypadkowego umożliwiło Kuncewiczowej manipulowanie czasem na przenikających się nawzajem planach czasowych przeszłym i teraźniejszym, subiektywnym i obiektywnym. Muzyczność *Cudzoziemki* łączył Żak — z ekspresywnością języka, „Zmiana rytmiki, frazy idzie zawsze w parze ze zmianami sytuacji i napięć emocjonalnych" [125], inaczej więc mówi narrator, inaczej Róża — zawsze pełna napięcia wewnętrznego. Żak, a także inni nowsi krytycy *Cudzoziemki*, komentowali opisy muzycznych uniesień Róży z zachwytem podobnym jak w przedwojennym recenzjach. W swojej książce Żak starał się zanalizować sposoby osiągnięcia tak niezwykłych efektów sceny, gdy Róża gra koncert skrzypcowy *D-dur* Brahmsa, dochodząc do wniosku, iż pisarka posłużyła się

> w sposób wirtuozowski onomatopeicznymi właściwościami języka, wykorzystując pewne głoski, które same w sobie nie mają wartości dźwiękonaśladowczej, ale odpowiednio użyte, kilkakrotnie powtarzane nabierają znaczenia.

---

[122] S. Żak: *Narracja w „Cudzoziemce" Marii Kuncewiczowej*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny" 1968, z. 33, Historia Literatury, nr 4, s. 59—72; *O kompozycji „Cudzoziemki"*. „Ruch Literacki" 1970, nr 1, s. 45—55.

[123] Zob. Żak, *Powieść o Róży*, czyli życie bez uśmiechu.

[124] *Ibidem*, s. 81.

[125] *Ibidem*, s. 86.

Później orkiestracja przeniesiona została

w sferę syntaktyczną języka, [gdzie] kształtuje frazę, która jest podporządkowana tempu i rytmowi partytury [...]. Poprzez umiejętne rozmieszczenie akcentów uczuciowych w tekście Kuncewiczowa — twierdził Żak — potrafiła narzucić czytelnikowi typ przeżycia.

Hanna Kirchner określiła sceny zmagań Róży z trudną materią koncertu mianem „najpiękniejszego poetyckiego ekwiwalentu muzyki w naszej literaturze" [126].

Barbara Kazimierczyk w *Dyliżansie księżycowym* niewiele miejsca poświęciła formie powieści. O kompozycji powieści napisała, iż dzięki zastosowaniu psychoanalizy osiąga ona ekonomikę budowy, zapewniając powieści zwartość, potoczystość i dobre tempo [127]. Kazimierczyk zainteresowała się także dwoma czasami występującymi w powieści: czasem subiektywnym i obiektywnym. Narrację *Cudzoziemki* określiła terminem „swoisty autotematyzm", który różni się od znanej nam formy powieści autotematycznej tym, iż narrator wypowiada się poprzez postać bohaterki. Ekstatyczność przeżyć Róży nasunęła Barbarze Kazimierczyk porównanie ze stylistyką baroku, której oznaki wiązała

z charakterystycznym dla tego stylu nieokiełznaniem uczuć, z bogactwem materii życia pokazanego zarówno w przenikającej tę materię duchowości, jak w brzydocie jej organicznego rozkładu [128].

Tę sferę problematyki *Cudzoziemki* poruszyła także Hanna Kirchner [129] w swoim artykule. Narratora powieści charakteryzowała w sposób następujący:

W osobliwy sposób uwyraźnia [on] swoją postawę, swoje silne zaangażowanie, ale w ciągłym przeplocie dwóch punktów widzenia przenikliwego obserwatora, z ironią i dystansem wobec wszystkich protagonistów malującego rodzajową barwę tła i przebiegu scen oraz kogoś, kto czuje się mandatariuszem punktu widzenia Róży, i chociaż wprowadza go niezmiernie rzadko, przez stylistykę i emocjonalny ton narracji kreuje aurę Róży.

Chwyt kompozycyjny, na jakim oparta jest książka, wyjawienie sensu życia z perspektywy śmierci, zdaniem Kirchner, w książce Kuncewiczowej został wykorzystany w sposób oryginalniejszy i bogatszy niż w *Granicy* czy *Całym życiu Sabiny*. Recenzentka szczególnie akcentowała jeszcze jedną zaletę pióra Kuncewiczowej — zdolność kreślenia charakterów i typów zarazem.

Magdalena Lubelska [130] zarysowała w obszernym szkicu problematy-

---

[126] Zob. Kirchner, *op. cit.*

[127] Zob. Kazimierczyk, *op. cit.*, s. 51.

[128] *Ibidem*, s. 52.

[129] Zob. Kirchner, *op. cit.*

[130] M. Lubelska, *„Cudzoziemka" — fotografia niemodnej piękności. (Zarys kompozycji powieści)*. W zbiorze: *W kręgu przemian polskiej prozy XX wieku*. Wrocław 1978, s. 41—56.

kę kompozycji powieści w kategoriach teoretycznoliterackich, skupiając się na zagadnieniach budowy narracji i sposobu łączenia czasu teraźniejszego z czasem przeszłym, a także związków kompozycji z konwencjami literackimi oraz podobieństwa reguł konstrukcji literackiej do konstrukcji pozaliterackiej. Analiza narracji w powieści doprowadziła autorkę pracy do wniosku, że *Cudzoziemkę* łączą związki z powieścią rozwojową (fragmenty, gdzie przeszłość kreuje narrator) oraz z portretem (wspomnienia Róży). Tutaj zrodziła się metafora, zaznaczona w tytule artykułu: *„Cudzoziemka" — fotografia niemodnej piękności*, określająca powieść jako „ekwiwalent nienowoczesnego portretu z profilu", staromodnej fotografii „obwiedzionej owalnym konturem, wypełnionej jakimś nieziemskim pierzastym powietrzem".

Na zakończenie tego przeglądu opinii o najpopularniejszej powieści Kuncewiczowej — warto przypomnieć, że *Cudzoziemkę* porównywano z wieloma utworami prozaicznymi polskimi i zagranicznymi, stwarzając nieraz już przez samo zestawienie powód do dumy autorki. Z literatury polskiej najczęściej przywoływano *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej i *Granicę* Zofii Nałkowskiej, nierzadko z korzyścią dla *Cudzoziemki.* Pojawiały się też takie tytuły jak *Całe życie Sabiny* Heleny Boguszewskiej, *Przygoda w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej i *Zazdrość i medycyna* Michała Choromańskiego. Z literatury obcej, na jaką się powoływali szczególnie recenzenci zagraniczni, wymieniano klasyków XIX-wiecznej prozy, a więc Flauberta (*Pani Bovary*) i Stendhala, ze współczesnej literatury często porównywano autorkę *Cudzoziemki* z Mauriakiem, a także Giraudoux (to za sprawą Margaret Storm Jameson) [131] i Proustem oraz pisarkami Colette i Selmą Lagerlöff.

Miarą utrzymywania się popularności *Cudzoziemki* w latach powojennych są powstałe w tym okresie adaptacje teatralne, radiowa i telewizyjna. Ta ostatnia zwłaszcza się upamiętniła z powodu wspaniałej kreacji Haliny Mikołajskiej w roli tytułowej. Po raz pierwszy Maria Kuncewiczowa udzieliła zgody na dokonanie adaptacji *Cudzoziemki* w r. 1948 na prośbę Agencji Teatralnej i Filmowej ZAIKS-u (AGTIF), która zwróciła się do niej w imieniu M. Żyżewskiej-Weronicz [132]. Brak informacji, czy rzeczywiście przeróbka powstała, zwłaszcza że zmiana polityki kulturalnej, która nastąpiła w tym czasie, uniemożliwiałaby wystawienie utworu autora przebywającego na emigracji. Pierwsza adaptacja sceniczna powstała więc dopiero w r. 1965. Jej autorkami były Halina Zakrzewska i Maria Komorowska [133]. W adaptacji tej monologi Róży przeplatały się

[131] Zob. Storm Jameson, *op. cit.*

[132] List Agencji z 30 I 1948 oraz brudnopis odpowiedzi Kuncewiczowej z 11 II 1948 znajdują się w archiwum pisarki.

[133] *Cudzoziemka. Adaptacja sceniczna*: H. Zakrzewska i M. Komorowska. [1965], maszynopis. Agencja Teatralna i Literacka PWP Stowarzyszenia Autorów.

z rozmowami z Adamem, inne postacie nie występowały. W tej formie sztuka nie została nigdy wystawiona, natomiast jedna z jej autorek, Maria Komorowska, opracowała inną wersję, w której, co prawda na drugim planie, ale pojawiały się inne postacie powieści.

Według tej adaptacji powstało w 1969 r. słuchowisko, przygotowane z okazji 70 rocznicy urodzin pisarki, wyreżyserowane przez Zbigniewa Kopalkę. Wówczas po raz pierwszy wcieliła się w postać Róży Halina Mikołajska. Słuchowisko to zostało powtórzone w r. 1970. Większą recenzję opublikowała tylko Krystyna Kuliczkowska, uwypuklała ona wagę roli Mikołajskiej dla całości przedstawienia, o adaptacji również wyrażała się pozytywnie:

> nie ma tu natrętnej dosłowności w przytaczaniu dialogów, dominuje natomiast troska w doborze rysów do portretu zarówno samej bohaterki, jak i jej najbliższych [134].

Wiele uwag krytycznych padło pod adresem scenariusza telewizyjnego *Cudzoziemki* napisanego również przez Marię Komorowską. Spektakl wyreżyserowany przez Jana Kulczyńskiego został nadany 20 maja 1970, a powtórzony w trzy lata później w ramach letniego przeglądu teatru telewizji. Recenzenci zgodnie uznali, że główny walor przedstawienia stanowiła kreacja aktorska Haliny Mikołajskiej. Wersję telewizyjną *Cudzoziemki* niemal jednocześnie oceniono jako dalece niedorównującą oryginałowi. Andrzej Ochalski [135] napisał w „Ekranie", że w adaptacji pozostały tylko strzępy wielkiej literatury: „Płaskie, doraźnie rezonerskie ustawienie innych (poza Różą) postaci, niepotrzebne tony melodramatu, w zakończeniu natrętne brzmienie muzyki". Recenzent „Radia i Telewizji", Wiktor Janowski [136], narzekał na obciążenie dialogów „chwilami ponad miarę — informacjami o tym, co było dawniej".

Ankietę na temat Teatru Telewizji w 1970 r. rozpisał obok tygodnika „Radio i Telewizja", który ogłaszał ją co roku, także „Tygodnik Kulturalny" we współpracy z Towarzystwem Wiedzy Powszechnej. Wyniki [137] tego plebiscytu, ogłoszone wcześniej — przyznawały zwycięstwo spektaklowi przygotowanemu według innej znanej powieści dwudziestolecia, *Dziewczęta z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej (702 głosy). *Cudzoziemka* zajęła dopiero piętnaste miejsce (64 głosy), ale w sumie 122 przedstawienia brały udział w plebiscycie. Efektowniej wypadł spektakl w plebiscycie „Radia i Telewizji" [138], gdzie głosowanie odbywało się w 3 grupach:

---

[134] K. Kuliczkowska, *Notatnik radiosłuchacza*. „Radio i Telewizja" 1969, nr 47, s. 9.

[135] A. Ochalski, *Monodram Haliny Mikołajskiej*. „Ekran" 1970, nr 42, s. 21.

[136] W. Janowski, *Notatnik telewidza*. „Radio i Telewizja" 1970, nr 43, s. 9.

[137] *„Dziewczęta z Nowolipek" laureatem plebiscytu „Tygodnika Kulturalnego" i Towarzystwa Wiedzy Powszechnej*. „Tygodnik Kulturalny" 1971, nr 3, s. 1, 10.

[138] (Z. W.) [Z. Wasilewski]. „Radio i Telewizja" 1971, nr 10, s. 3—4.

na najlepsze przedstawienie, najwybitniejszą kreację, najwybitniejszą realizację reżyserską. Tytuł Aktorki Roku 1970 otrzymała Halina Mikołajska za rolę w *Cudzoziemce* oraz *Dużej sali* Van Velde'a. Wykonawczyni głównej roli w spektaklu zrobiła także wielkie wrażenie na autorce powieści. Zapiski w *Fantomach* z dnia premiery świadczą, że spektakl był ogromnym przeżyciem dla pisarki, dla której w pewnym momencie pierwowzór postaci cudzoziemki utożsamiał się z odtwarzającą tę rolę aktorką [139]. Marzeniem Kuncewiczowej było obejrzeć Mikołajską w tej roli na scenie.

Cennych informacji na temat recepcji adaptacji telewizyjnej *Cudzoziemki* dostarcza materiał opracowany przez Beatę Postnikoff z Ośrodka Badań Opinii Publicznej i Studiów Programowych Polskiego Radia i Telewizji [140]. Z badań tych wynika, że audytorium spektaklu nie odbiegało od przeciętnej widowni teatru poniedziałkowego. Wywiady przeprowadzono z szesnastoma osobami, z których pięć znało nazwisko Kuncewiczowej (w tym trzy czytały *Cudzoziemkę*, dwie wiedziały, że to współczesna pisarka, dziewięć nie słyszało o niej). Z badań panelowych 80% osób oceniło spektakl pozytywnie, choć zgłaszano też pewne zastrzeżenia. Widzowie oceniali przedstawienie jako trudne ze względu na zbliżony do monodramu charakter. Ci, którzy znali powieść, uważali, że adaptacja ma wiele luk i niedopowiedzień. Zwolenniczkami przedstawienia były prawie wyłącznie kobiety, mężczyźni uważali, że prezentuje ono „babskie" podejście do życia. Cel przedstawienia określano jako pokazanie pewnych prawd psychologicznych. Większość widzów, jak można wnioskować, uznała Różę za postać wziętą z życia (71% widzów warszawskich i 78% z województwa warszawskiego), ale powody jej cudzoziemskości rozumiano dość powierzchownie. Postępowanie bohaterki na ogół oceniano negatywnie.

Nie wszyscy widzowie zauważyli przemianę wewnętrzną Róży, powodem tego były braki adaptacji, a także niezrozumiałość kwestii w języku niemieckim. 90% widzów oceniło kreację Haliny Mikołajskiej jako bardzo dobrą, poza nią uwagę zwrócił tylko Czesław Wołłejko, grający Adama. Samą inscenizację uważano za mało interesującą, nie trzymającą w napięciu. W podsumowaniu autorka opracowania stwierdzała, że sztuka była trudna i wymagała wstępu, niektórzy jednak widzowie przeżyli ją silnie, identyfikując się nawet z bohaterką. Ta ostatnia uwaga została być może sformułowana na podstawie listu do Haliny Mikołajskiej, cytowanego później w *Fantomach*, którego autorka — przedstawiona tyl-

---

[139] K u n c e w i c z o w a, *Fantomy*, s. 251—252.

[140] *Opinie widzów o spektaklu poniedziałkowego teatru telewizyjnego „Cudzoziemka"*. Oprac. B. P o s t n i k o f f (1970), s. 11, powiel. Komitet do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja". Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych.

ko jako konduktorka — pisała, że „ta sztuka to zupełnie jak moje życie”.

Inna adaptacja teatralna *Cudzoziemki*, której autorem był mąż pisarki, powstała prawdopodobnie około r. 1970. Jerzy Kuncewicz w późniejszym okresie życia ponownie zainteresował się literaturą (jako młody człowiek publikował utwory prozaiczne w prasie lubelskiej) i napisał kilka sztuk teatralnych [141]. Wersję sceniczną *Cudzoziemki* ułożył z 5 obrazów, miejscem ich akcji było prowincjonalne miasto rosyjskie, Berlin, Rzym i Warszawa. Wystawić ją zamierzał Tadeusz Byrski [142] w Teatrze Nowym w Łodzi, w którym reżyserował w sezonie 1970/71, jednak nie zdołał tego zamiaru spełnić. Przypuszczalnie tę właśnie przeróbkę przedstawiła pisarka w 1971 r. dyrektorowi Teatru Starego w Krakowie, Janowi P. Gawlikowi. Twierdził on w liście do Kuncewiczowej, że przeczytał sztukę z przyjemnością, ale do realizacji nie może jej zaakceptować

> nie tylko z powodów formalnych (adaptacja), ale i merytorycznych; realistyczno-nastrojowa, pełna psychologicznych znaczeń faktura tego utworu zyskałaby pełnię wyrazu na scenie lepiej przystosowanej do poetyki podobnego typu niż nasza scena — bardziej ekspresyjna, bardziej niespokojna [143].

Około 1974 r. własną adaptację *Cudzoziemki* zaczęła przygotowywać aktorka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Anna Lutosławska [144]. Do repertuaru Teatru „Miniatura” sztuka weszła w roku 1977. Jak wiemy z korespondencji Anny Lutosławskiej [145] do autorki *Cudzoziemki*, w teatrze uważano, iż adaptacja jest zbyt krótka na samoistne przedstawienie i proponowano dołączenie innej jednoaktówki (*Ulewy* J. Krzysztonia). Śmierć matki nasunęła adaptatorce pomysł włączenia do spektaklu udramatyzowanej recytacji *Domu umarłych* Apollinaire’a. Z zachowanego w archiwum Kuncewiczowej brudnopisu listu, zapewne do dyrekcji teatru, wiemy, iż pisarka pozytywnie oceniła adaptację Lutosławskiej, a także pomysł wykorzystania poematu Apollinaire’a w spektaklu. Miała dwie wątpliwości:

> Nie jestem tylko pewna, czy cały wieczór tak wysokiego napięcia emocjonalnego jest dla widza do przyjęcia. Poza tym nie umiem się zorientować co do możliwości zawarcia w jednej roli osoby narratora i protagonisty [146].

To ostatnie zastrzeżenie potwierdziło się w recenzjach spektaklu. Premiera odbyła się 14 października 1977, przedstawienie utrzymywało się w programie przez 3 sezony (1977/78, 1978/79, 1979/80), zagrane zostało w sumie 128 razy, zgromadziło 13 453 widzów. Ponadto Teatr „Miniatura” wystąpił ze spektaklem 21 marca 1978 na Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Zawodowych Małych Form w ramach XIII Szczecińskiego

---

[141] J. Kuncewicz, *Biały wróbel i trzy inne sztuki*. Londyn 1974.

[142] J. Koprowski, *Reportaż sentymentalny*. „Odgłosy” 1971, nr 37, s. 3.

[143] List od J. P. Gawlika z 23 IV 1971, zachowany w archiwum pisarki.

[144] List od A. Lutosławskiej do M. Kuncewiczowej z 10 III 1974.

[145] List od A. Lutosławskiej do M. Kuncewiczowej z 2 VII 1977.

[146] Brudnopis listu M. Kuncewiczowej z 14 VII 1977.

Tygodnia Teatralnego, gdzie otrzymał dwie główne nagrody: Ministerstwa Kultury i Sztuki przyznawaną przez *jury* Festiwalu oraz nagrodę publiczności, a następnie, 24 kwietnia, na Ogólnopolskim Spotkaniu Laureatów Festiwali Teatrów Małych Form w Bydgoszczy. Wyróżnienie dla spektaklu stanowiło także umieszczenie go w programie XIV Warszawskich Spotkań Teatralnych w grudniu 1978 (*Cudzoziemka* była grana 7 i 8 XII).

Opinie krytyków teatralnych o spektaklu nie były jednomyślne. Pierwsze recenzje ukazały się w gazetach krakowskich. Jerzy Bober [147] napisał o przedstawieniu zrealizowanym przez Lutosławską:

> Przesyciła spektakl rapsodycznym ujęciem narracji, wykorzystując osoby powieści — w równej mierze ilustrujące akcję, jak i wypowiadające kwestie oraz opisy sytuacyjne — do roli zwierciadła na poły demonicznej ballady zakończonej poetyckim epilogiem.

Wyżej krytyk cenił adaptację telewizyjną, gdyż, jego zdaniem, u Lutosławskiej postać głównej bohaterki uległa odrealnieniu, co potęgowała scenografia Anny Sekuły. Teatr „Miniatura" zaprezentował „urok artystycznej miniaturki niejednego ludzkiego losu", podsumował krytyk. Maciej Szybist [148] w „Echu Krakowa" orzekł, że na adaptacji odbiło się ujemnie skomponowanie jej na zasadzie monodramu (pomimo występowania trzech jeszcze osób), tekst ogranicza możliwości aktorskie, „unieruchamia, paraliżuje teatralność, zamyka przedstawienie, a otwiera słuchowisko, lekturę, opowiadanie".

Podstawową różnicę między książką a sceniczną wersją widział w tym, że pierwsza była litościwym sądem, druga „bezlitosną próbą niszczącej spowiedzi". Wojciech Natanson [149] uważał, iż zredukowanie zasad innych postaci poza Różą zaciemniło bieg akcji, a próba połączenia dialogu z narracją i monologiem wewnętrznym została przeprowadzona niekonsekwentnie. Z kolei Maria Bechczyc-Rudnicka [150] była zdania, że warunkiem adaptacji teatralnej powieści bez uszczerbku dla jej walorów literackich jest posłużenie się środkami odpowiednimi dla monodramu, jak to zrobiła Anna Lutosławska.

Jerzy Bajdor [151] chwalił krakowską inscenizację za wyczucie klimatu utworu, smak i dyskrecję. W pozytywnej zasadniczo recenzji z przedstawienia Tomasz Raczek przyznawał w „Kulturze" [152], iż „widowisko jest zaskakująco spójne, jednorodne, choć krótkie — niezwykle sugestywne",

---

[147] J. Bober, *Miniaturka*. „Gazeta Polska" 1977, nr 241, s. 5.

[148] M. Szybist, *Z teatru*. „Echo Krakowa" 1977, nr 245, s. 2.

[149] W. Natanson, *Warszawskie spotkania teatralne*. „Życie Warszawy" 1978, nr 296, s. 9.

[150] M. Bechczyc-Rudnicka, *Z powodu dwóch „Cudzoziemek"*. „Kamena" 1979, nr 1, s. 12.

[151] J. Bajdor, *Początek sezonu. Na krakowskich scenach*. „Trybuna Ludu" 1977, nr 283, s. 6.

[152] T. Raczek, *„Cudzoziemka"*. „Kultura" 1978, nr 5, s. 14.

ale ponieważ stanowi kompromis między książką a teatrem, jest w nim „jakiś modulowany sentymentalizm, zawierzenie emocjom". Największe wrażenie zrobiła na nim arcymistrzowska, według jego opinii, chwilami, interpretacja Anny Lutosławskiej. Ogólnie jednak uważał, że powieść zestarzała się. Z powodu tego stwierdzenia Kuncewiczowa zaprotestowała w nadesłanym do redakcji liście [153]. Wysoko ocenił przedstawienie Lutosławskiej Józef Szczawiński [154], pisząc, iż uniknęła „rozejścia się inscenizatora z ideą autorską", a udało się jej wydobyć „to, co w bohaterach mroczne, tragiczne, a przecież zrozumiałe dla każdego widza".

Większość recenzentów podkreślała artyzm wykonawczyni roli tytułowej, Bajdor [155] pisał np., że

> stworzyła postać wystudiowaną w szczegółach, bogatą psychologicznie, pełną wewnętrznej intensywności i niepokoju, a wolną od minoderii.

Włączenie do spektaklu poematu Apollinaire'a miało swoich zwolenników i przeciwników, pierwsi zwracali uwagę, że wprowadza on do przedstawienia element poetyckości (Bajdor, Frankowska, Raczek) [156], drudzy, że łamie jego spójność (Pleśniarowicz, Bechczyc-Rudnicka) [157].

Nie zyskało takiego uznania i sławy jak inscenizacja krakowska wystawione rok później przedstawienie w Teatrze „Reduta" w Lublinie. Wyreżyserowała je Stefania Domańska na podstawie adaptacji Marii Komorowskiej. Spektakl nie wzbudził zainteresowania krytyki teatralnej. W dzienniku lubelskim zrecenzował go Alojzy L. Gzella [158], skupiając się głównie na grze, odtwarzającej bohaterkę, Marii Szczechówny, o której napisał, że stworzyła interesującą kreację; partnerujący natomiast jej koledzy stanowili, nie bez winy reżysera, tylko tło. Maria Bechczyc-Rudnicka [159] skrytykowała przede wszystkim samą adaptację:

> Narracja skierowana do zbyt konkretnych osób w zbyt konkretnym czasie scenicznym pozostaje tu tylko narracją, miast przeistaczać się w przebieg całego życia zaktualizowany przez sam na sam z intensywnymi wspomnieniami. [...] Nie jest to ani monodram, ani pełnowartościowa sztuka kameralna.

Nie miała *Cudzoziemka* szczęścia w kinie. W okresie swego pobytu w Stanach Zjednoczonych Kuncewiczowa próbowała zainteresować po-

---

[153] M. Kuncewiczowa, *„Cudzoziemka"*. „Kultura" 1978, nr 13, s. 15.

[154] J. Szczawiński, *„Cudzoziemka" na scenie*. „Słowo Powszechne" 1978, nr 283, s. 6.

[155] Zob. Bajdor, *op. cit.*

[156] Bajdor, *op. cit.* — B. Frankowska, *„Jako chorągiew na prac ludzkich wieży"*. „Teatr" 1978, nr 10, s. 23. — Raczek, *op. cit.*

[157] K. Pleśniarowicz, *Nowości z „Miniatury"*. „Dziennik Polski" 1977, nr 272, s. 4. — Bechczyc-Rudnicka, *op. cit.*

[158] L. Gzella, *Cudzoziemka*. „Kurier Lubelski" 1978, nr 273, s. 4.

[159] Bechczyc-Rudnicka, *op. cit.*

wieścią amerykańskie wytwórnie, ale bez rezultatu [160]. Myśleli o przeniesieniu *Cudzoziemki* na ekran Dino De Laurentis [161] i polski reżyser Janusz Majewski [162]. Najbardziej realnie przedstawiał się plan sfilmowania *Cudzoziemki* przez Andrzeja Wajdę. W roku 1978 reżyser wspomniał [163], iż chciałby zekranizować dwa utwory z okresu międzywojennego — *Cudzoziemkę* i *Panny z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza. Umowa o nabycie praw autorskich została podpisana w r. 1979 [164], w tymże roku wszedł na ekrany film *Panny z Wilka*, praca nad *Cudzoziemką* stale ulegała zwłoce. Złożyły się na to zapewne różne powody, przede wszystkim lata osiemdziesiąte narzuciły inną tematykę i problemy. Przeszkodę stanowił także fakt, iż reżyser spodziewał się, że sama autorka napisze scenariusz, tymczasem Kuncewiczowa nie miała czasu, aby się tego podjąć. Wajda poszukiwał także dróg aktualizacji powieści, np. przedstawił Kuncewiczowej pomysł (nasunął go może wspomniany list do Kuncewiczowej od pewnej konduktorki napisany po obejrzeniu przez nią spektaklu telewizyjnego), aby akcję umieścić w okresie powojennym, a Różę przenieść do Polski zza Buga [165]. Kuncewiczowa była przeciwna temu projektowi. W wywiadzie z 1982 r. dla tygodnika „Ekran" sprawę zwłoki w realizacji filmu skomentowała następująco:

> Odnoszę wrażenie, iż tym, co powstrzymuje Wajdę przed ekranizacją *Cudzoziemki*, jest trudność jej aktualizacji w wymiarze innym niż psychologiczny.

Sama proponowała inne rozwiązanie: odsunięcie na dalszy plan problemów psychologicznych, obcości etnicznej i obyczajowej Róży, a wyeksponowanie zagadnienia posiadającego walor uniwersalizmu — „wyobcowania artysty w środowisku nieczułym na sztukę" [166]. Ostatecznie realizacji filmu podjął się w 1985 r. Ryszard Ber, powierzając rolę tytułową Ewie Wiśniewskiej.

Po 50 już niemal latach od chwili wydania *Cudzoziemki*, w których nie przestała budzić zainteresowania ani krytyków, ani czytelników, powieść Kuncewiczowej weszła do kanonu klasyki literatury polskiej, jako wybitne dzieło prozy psychologicznej dwudziestolecia. W tej roli

---

[160] W archiwum pisarki można odnaleźć ślady rozmów z firmami Metro Goldwyn Mayer i Twentieth Century-Fox Film Corporation.

[161] Zob. brulion listu M. Kuncewiczowej do K. Hellmera z 28 IV 1972.

[162] A. Kiewlicz, A. Azarjew, *Spotkanie z Marią Kuncewiczową*. „Merkuriusz Polski. Życie Akademickie" (Londyn) 1963, nr 10/12, s. 7—10.

[163] Wywiad z A. Wajdą: *Teatralne eksperymenty i filmowe zamierzenia*. „Kurier Polski" 1978, nr 132, s. 3.

[164] Umowa z Zespołem Filmowym X została podpisana 5 III 1979.

[165] Informacja M. Kuncewiczowej w rozmowie z A. Szałagan w październiku 1980.

[166] *Malowanie światłem. Rozmowa z Marią Kuncewiczową*. Rozmawiała A. Horoszczak. „Ekran" 1982, nr 2, s. 8.

jest już notowana w encyklopediach literackich (np. niemieckiej *Kindlers Literatur Lexicon,* a ostatnio polskim przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska*). Całościowe spojrzenie na dorobek Kuncewiczowej pozwoliło historykom literatury wyodrębnić pewne jego wątki wspólne, jak np. motyw samotności, autobiografizm czy monologiczność jej prozy, które po raz pierwszy z taką wyrazistością wystąpiły w *Cudzoziemce.* Nowe perspektywy jej odczytania stworzyły *Fantomy*, które złączyły, jak chcą niektórzy, twórczość Kuncewiczowej w jedną całość, umożliwiając dostrzeżenie bliskich jej związków z innymi utworami. Zaworska [167] uważała, iż *Cudzoziemka* wraz z *Leśnikiem* i *Fantomami* tworzy narodowy tryptyk, przedstawiający dzieje świadomości trzech pokoleń, według Czermińskiej [168] w sagę rodzinną układa się *Cudzoziemka* z *Leśnikiem* i *Tristanem 1946*, którym *Fantomy* nadają „sens figury polskiego losu".

Jak dotąd, żadna inna z powieści Kuncewiczowej nie osiągnęła popularności równej *Cudzoziemce*, ku pewnemu może rozczarowaniu pisarki, która nie uważała powieści o Róży za swoje „szczytowe osiągnięcie" [169], a „najwyraźniejszym stosunkiem uczuciowym" [170] obdarzała *Leśnika.* Niezależnie od odczuć samej pisarki jej nazwisko i sława literacka nierozłącznie związała się w świadomości czytelniczej z tym tytułem.

---

[167] Zob. Zaworska, *op. cit.*, s. 104.

[168] Zob. Czermińska, *op. cit.*

[169] *Rozmowa przez ocean z Marią Kuncewiczową.* „Przekrój" 1957, nr 657, s. 8.

[170] *Sprawa realiów. Rozmowa z Marią Kuncewiczową.* Rozmawiał J. Żółciński. „Fakty" 1975, nr 1, s. 7.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

JANUSZ DEGLER

ANEKS DO KORESPONDENCJI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA Z JERZYM EUGENIUSZEM PŁOMIEŃSKIM

Wśród listów Witkiewicza do Płomieńskiego (zob. „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 4) brakowało m.in. listu „do pamiętnika", o którym pisze Witkacy w kartce z 29 X 1938 (nr 36, s. 229). List ów odnalazł się w teczce korespondencji Płomieńskiego przekazanej przez adresata Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich pod koniec lat pięćdziesiątych i obecnie przygotowywanej do inwentaryzacji (tymczasowa sygnatura 23/56, s. 355—356). Do listu dołączona jest odręczna notatka Płomieńskiego, z której można się domyślić, dlaczego ów list wyłączył on ze zbioru korespondencji Witkacego i nie poinformował mnie o jego istnieniu po udzieleniu zgody na druk wszystkich adresowanych do niego listów Witkiewicza. Przyczyną był charakter listu, którym adresat poczuł się obrażony. Zapewne tym tłumaczyć trzeba przerwę w ich korespondencji, którą Witkacy próbował na nowo nawiązać, dopytując się, dlaczego Płomieński nie odpisuje na jego listy (zob. kartkę nr 37, z 3 XII 1938).

List jest typowym dla Witkacego żartem z rodzaju tych, które robił on swoim przyjaciołom i znajomym, chcąc sprawdzić ich poczucie humoru lub trwałość żywionych doń uczuć przyjaźni czy sympatii. Niemal we wszystkich wspomnieniach osób, które znały Witkiewicza, można znaleźć relacje o jego prowokacyjnych zachowaniach, umiejętnie tworzonych niekonwencjonalnych sytuacjach towarzyskich, szokujących niespodziankach i kawałach. Barwnie opisał je ostatnio Roman Jasiński:

Witkacy miał mnóstwo znajomych. Niektórzy z nich snobowali się i pysznili znajomością z nim. Lubił więc wystawiać ich na próbę. Kto takiej próby nie wytrzymał, bywał po prostu przez Witkacego skreślany. Ulubionym testem były przyjęcia. Mniej go znający z początku entuzjaści prosili pokornie, by zechciał ich zaszczycić przyjściem na wieczorny uroczysty obiad lub elegancką kolację z zimnym bufetem i wyborowymi alkoholami. Zwłaszcza na takie wieczorne party chętnie się godził, ale zastrzegał sobie przyjście z przyjaciółmi. Zapraszający mówili: „Ależ oczywiście, kogo pan tylko chce, proszę do mnie zaprosić i przypro-

wadzić". Witkacy kiwał poważnie głową i zapowiadał w umówiony dzień swoje przyjście.

Pamiętam, że przez pewien czas był w niezłej komitywie z jakimś lekarzem czy adwokatem, dumnym wielce z przyjaźni z niezwykłym artystą. Witkacy jakoś długo opierał się jego zaproszeniom na specjalne przyjęcie, ale ów pan bardzo chciał go pokazać swojej mieszczańskiej rodzinie i przyjaciołom. W końcu Witkacy zgodził się, ale uprzedził, że przyjdzie ze swoimi przyjaciółmi. Istotnie włączył do tej imprezy mnie i parę innych bliskich osób ze środowiska artystycznego, ale trzon swojej „grupy przyjaciół" zmontował z zupełnie nieprawdopodobnych, nie pasujących do siebie ludzi. Powiedział im, że nie muszą robić nic szczególnego. Mają się po prostu czuć swobodnie, jak u przyjaciół.

Umówionego wieczoru do wytwornych apartamentów bardzo zamożnego burżuja warszawskiego, przy ulicy Wilczej, wtoczył się tłum zwerbowanych przez Witkacego, a nikomu z gospodarzy nie znanych gości. [...] W ciągu pół godziny wspaniały bufet ze świetnymi zakąskami, wytwornymi sandwiczami z kawiorem, łososiem, rozmaitymi mięsiwami i serami został przez nieznajomych ogołocony. Co gorsza, jeszcze szybciej wypróżniono całe baterie najszlachetniejszych wódek, koniaków i likierów. Dywany, piękną posadzkę, stoły i stoliki zachlapano wódką, herbatą, kawą i zaśmiecono resztkami jedzenia. Nikt o nikim nic nie wiedział. Gospodarze oczywiście najmniej. Całe to bractwo łaziło po mieszkaniu częściowo zalane, częściowo, jak na przykład ja, nie rozumiejąc dobrze swej roli w tej niby to zabawie. Witkacy wszakże niezmordowanie się uwijał — brał na bok to gospodarzy, to bardziej speszonych gości, coś tłumaczył, perswadował i montował ten dziwaczny wieczór, jak gdyby wyjęty z któregoś opowiadania Bruno Schulza.

Naturalnie nie wszystkie tak zaimprowizowane przyjęcia były całkowitym nieporozumieniem czy nudną piłą. Czasem urządzane kosztem gospodarzy wieczory udawały się jako tako lub bywały zabawne. Ale częściej stawały się katastrofą dla gospodarzy, których cierpliwość i gościnność narażone były na ciężką próbę. Niektórzy po takim wyczynie obrażali się na Witkacego, a on ich wykreślał ze spisu swych znajomych jako niegodnych, pozbawionych poczucia humoru i dystansu drobnomieszczan [1].

Osoba, z którą Witkacy zrywał przyjaźń lub stosunki towarzyskie, bywała z reguły powiadamiana o tym specjalnym pismem, określającym także rodzaj nałożonej „kary", jaką pociągało za sobą owo zerwanie [2]. Płomieński w swoich wspomnieniach szeroko rozpisuje się o tych spra-

---

[1] *Z albumu Romana Jasińskiego. O Witkacym.* Rozmawiał R. Jarocki. „Literatura" 1985, nr 3, s. 6.

[2] Oto list, jaki otrzymał H. Worcell (cyt. z: *Wielki egotysta.* „Nowe Sygnały" 1957, nr 41, s. 3. Przedruk w: *Wpisani w Giewont.* Wrocław 1974, s. 122):

21 maja 1938. Wielce szanowny Lordzie Worcellu — ptaszeczku mój tęczowy: niniejszym mój szef gabinetu skazuje Pana na dożywotnie niemówienie ze mną i niepisanie do takowego. Nawet nie udzielono w mojej kancelarii prawa do mieszania się, nawet życzliwego względnie do dyskusji, w której moja Dostojność i moja, że tak powiem, Centropępność będzie brała udział. Szlus. Zapewnione zostały panu pozory towarzyskie wraz z poborami i orderami: witanie się, żegnanie się, kłanianie z bliska i z daleka, nawet zdawkowy uśmiech przy takowych, ale ani mru mru. Wymiar kary jest surowy, ale sprawiedliwy. Kiedyś poznasz, Lordzie Worcellu, straszne jej skutki — ale okropne słowo „za późno" jedynym będzie twym udziałem — złośliwości nie są udziałem mojej Pikantności, szczególnie w stosunku do Pana.

Wyrok wykonano na Placu Zgody —

Witkasiewicz

Przesyłając odręczne pismo naszego Szefa Dobrodzieja kreślimy się z poważaniem — Współpracownicy firmy (S.I.W.) P.R. (ŁOPS).

wach i opowiada o różnych prowokacjach i figlach Witkacego, ale gdy sam został poddany próbie, nie zdołał dostosować się do reguł Witkiewiczowskiej gry, żart potraktował ze śmiertelną powagą i — jak dowodzi notatka — do końca zachował uraz.

List Witkacego publikujemy wraz z komentarzem Płomieńskiego, jako uzupełnienie ogłoszonej korespondencji między nimi (w kolejności byłby to list nr 35 a). Ze względu na charakter listu pozostawiamy wszystkie jego osobliwości (np. użycie nawiasów, pauz i dużych liter), dostosowując do współczesnych zasad jedynie interpunkcję.

Dziękuję dr Krystynie Korzon za udostępnienie listu i zgodę na jego opublikowanie.

1. LIST WITKIEWICZA

[Warszawa,] 12/X 1938

Kochany Jerzy: Na Twoje pulchne i wypieszczone rączęta przesyłam adres pamiątkowy do słuchaczy Managogium à Kieltzé [1] (b. dowcipne — boki zrywać i nawiązywać) — po prostu szaleć się chce. Czy mogę w listopadzie coś o filozofii — ostatnie nowalie [2]. Muszę pojechać teraz *nach* Zakopane (szalony dowcip tryska z każdej literki tego cennego elukubratu-psubratu), po prostu pęknąć można. Kto by tak powiedział „*nach*" zamiast po prostu „do". To wpływ Słonimskiego i Boya [3]. A jakie przesranki Ci w moich (NDN) [4] nie odpowiadają, Dobroczyńco? A?

Zrzuć Togę Wielkiego Jałmużnika mojej pauperji i powiedz co — mówiła mi Brzostowskaja [5]. (Szalenie zabawne! szalenie mówię). To wice śp. Witkacego, który zjełczał jak kotlet 3-dniowy z taniej gare-kuchni. Micińskiego de Borę [6] zostawił w Zakopanem. Stamtąd ew. przyślę.

Liżę Twój lewy pępuszek na prawej półkuli mózgowej, tej faszystowskiej, naszej sarmackiej, a chwackiej i junackiej bez miary i zrębu, i podołka.

A co słychać w miłym priwat-burdeliku Waszej Erochujowskiej Mości — czy nowe ptaszki wpadły w sidła ogłoszeń o gosposiach skrzętnych i lewoskrętnych.

Twój Pamfiliusz Witkacjusz
Sarmata [7]

[Dopisek na prawym marginesie pierwszej stronicy:]

To coś niesłychanego, jako programowa ohyda ten list.

Pan Średniówka pisał do Pana Cezury [8].

List na pojedynczym arkuszu kremowego papieru o formacie 18 × 22 cm, zapisany dwustronnie fioletowym atramentem. Adres na kopercie: Pan Profesor / Jerzy Eugeniusz Płomieński / Pedagogium Państwowe / Leśna, 16 / Kielce. Brak adresu zwrotnego. Stempel pocztowy: Warszawa 13 X 38 8.

[1] „Managogium à Kieltzé" — żartobliwie przekształcona nazwa szkoły (Pedagogium Państwowe) w Kielcach, w której uczył Płomieński od września 1938.

[2] Mowa o temacie wykładu, jaki Witkacy zamierzał wygłosić dla słuchaczy szkoły w Kielcach w ramach cyklu odczytów organizowanych przez Płomieńskiego (zob. *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego*. Opracował J. Degler. „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 4, przypis 1 do listu 36).

[3] Aluzja do polemik, jakie w latach trzydziestych prowadził Witkacy z krytykami związanymi z „Wiadomościami Literackimi" (Słonimskim, Boyem i Winawerem). Nazywając ich „spłyciarzami" dowodził, iż przyczynili się oni do upowszechnienia antyintelektualizmu w polskiej literaturze i krytyce. Jednym z przejawów tego zjawiska była manifestowana przez nich niechęć do filozofii, a zwłaszcza filozofii niemieckiej jako nazbyt „mętnej" i posługującej się trudnym językiem. Oni z kolei czyniąc Witkacemu zarzut zawiłości stylu przypisywali go właśnie wpływowi czytanych przezeń filozoficznych „kobył niemieckich". Zob. S. I. Witkiewicz, *Tchórze, niedołęgi czy „przemilczacze" (Słonimski, Winawer et Comp.)*. W: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Zebrał i opracował J. Degler. Warszawa 1976.

[4] (NDN) — skrót stosowany przez Witkacego na oznaczenie tytułu *Niemytych dusz*, które Witkacy napisał w pierwszej połowie 1936 roku. Płomieński czytał je w maszynopisie, bo autorowi, mimo starań, nie udało się tego studium opublikować (ukazało się dopiero w roku 1975).

[5] Janina Brzostowska (1907—1986) — poetka i powieściopisarka. W latach 1938—1939 redagowała dwumiesięcznik „Skawa", w którym ukazały się cztery fragmenty *Niemytych dusz*. Zob. *Notę wydawniczą* A. Micińskiej w: S. I. Witkiewicz, *Narkotyki. — Niemyte dusze* (Warszawa 1975, s. 371—374) oraz artykuł polemiczny J. Brzostowskiej *Sam Witkacy poprawiał „Niemyte dusze"* („Polityka" 1975, nr 49, s. 10).

[6] Janusz de Beaurain — generał, przyjaciel Witkacego. Był synem Karola de Beaurain — lekarza z Zakopanego, pierwszego polskiego freudysty, u którego Witkacy odbywał w r. 1912 seanse psychoanalityczne i którego pamięci poświęcił *Niemyte dusze* (zob. *Wstęp do Niemytych dusz*, s. 191—194). — Trudno stwierdzić, czy w zdaniu tym chodzi o tom 1 *Dzieł* T. Micińskiego (*Do źródeł duszy polskiej*. Warszawa 1936), czy też o tom szkiców B. Micińskiego pt. *Podróże do piekieł* (Warszawa 1937). Z Bolesławem Micińskim (1911—1943) — poetą, krytykiem i filozofem — łączyła Witkacego bliska przyjaźń.

[7] W tym podpisie dopatrzyć się można aluzji do poglądów Witkacego na rolę szlachty w dziejach Polski, wyłożonych w *Niemytych duszach*.

[8] Płomieński opatrzył to zdanie dopiskiem, wyjaśniającym, iż jest to aluzja do sporu, jaki toczył z Witkacym na tematy wersyfikacyjne.

2. KOMENTARZ PŁOMIEŃSKIEGO

List niniejszy St. I. Witkiewicza do mnie przekazuję do użytku badawczego z pewnym zażenowaniem. Podważa on częściowo moją diagnozę umysłowości i charakteru tego pisarza, której próbę dałem w moim szkicu wspomnieniowym o nim [1]. List ten ocieka wprost tonem impertynenckim z domieszką zabarwienia prowokacyjnego, co zdarzało się u Witkacego nierzadko w chwilach narkotycznego zamroczenia lub alkoholicznego przepicia. Samowiedza takiego właśnie tonu, zaakcentowana przy

końcu listu przez Witkacego, podnosi klasę cynizmu nadając mu charakter wyskoku programowego.

Stany psychotyczne, których łupem bywał ten niepospolity intelektualista nazbyt często, nie pozwalają na stosowanie normalnych kryteriów oceny w stosunku do niego jako człowieka. Był on zresztą wyjątkowo przewrażliwiony i nadczuły, nużący wprost wymaganiem permanentnym ze strony otoczenia w stosunku do siebie jakiejś arcytrudnej sztuki delikatności. U każdego wietrzył chorobliwie jakieś „freudowskie przejęzyczenia", pełne intencyj wrogich w stosunku do niego, „przejęzyczenia", które się przesączały z terenu podświadomości, nie zahamowane przez „cenzurę" moralno-rozumową. Był w ogóle oczarowany teorią psychoanalizy Freuda, której słabych i naiwnych stron nie potrafił odkryć. Wierzył z zadziwiającym bezkrytycyzmem w jej wszystkie teorematy [2]. Uważał siebie za najlepiej zanalizowanego człowieka w Polsce w sensie psychoanalitycznym, nie samopoznawczym; naprawdę bywał nieraz igraszką psychotycznych odruchów, nad którymi nie umiał zapanować i których nie silił się przezwyciężyć, co prowadziło często do zderzeń z ludźmi, z którymi się stykał.

J. E. Płomieński

Komentarz powyższy napisany został chemicznym ołówkiem na wąskim arkusiku białego papieru i dołączony do listu Witkiewicza.

[1] Zob. J. E. Płomieński, *Renesansowy człowiek*. W: *Twórcy bez masek*. Warszawa 1956. Przedruk pt. *Polski „pontifex maximus" katastrofizmu* w zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Księga pamiątkowa pod redakcją T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego. Warszawa 1957.

[2] Swoje poglądy na psychoanalizę przedstawił Witkacy w rozdziale *Niemytych dusz* pt. *Ogólne zasady teorii Freuda*.

III. P R Z E K Ł A D Y

DEKONSTRUKCJONIZM W BADANIACH LITERACKICH. II

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

JACQUES DERRIDA

BIAŁA MITOLOGIA

METAFORA W TEKŚCIE FILOZOFICZNYM

Egzerga

Z filozofii retoryka. Z całego niemal tomu wydobyć tutaj kwiat, unieść go, upuścić, wydobyć całą krasę — tego ważkiego kwiatu, jakby odwracającego się od siebie, zwiniętego w sobie — ucząc się cierpliwości od szlifierzy drogich kamieni...

Metafora w tekście filozoficznym. Pewni, że rozumiemy każde słowo w tym zdaniu, śpiesząc się, by pojąć — wpisać — przenośnię w dzieło filozoficzne, możemy od razu zabrać się do rozpatrzenia kwestii szczegółowej: czy istnieje metafora w tekście filozoficznym? w jakiej formie? do jakiego stopnia? czy jest czymś istotnym? czy przypadkowym? itd. Pewność wnet znika: zdaje się, że w ogóle metafora wymaga użycia języka filozoficznego, a przynajmniej zastosowania języka zwanego naturalnym w dyskursie filozoficznym, czyli użycia języka naturalnego j a k o języka filozoficznego.

Trzeba na to całej książki, a to znaczy filozofii, u ż y c i a [*l'usage*], a raczej dobrego użycia filozofii. Wiadomo, że podjęcie sprawy obiecuje więcej, niż przynosi. Zadowolimy się przeto jednym rozdziałem i użycie zastąpimy podtytułem — z u ż y c i e [*l'usure*]. Najpierw zajmiemy się pewnym zużyciem się siły metafory w filozoficznej wymianie. Owo zużycie nie jest wynikiem wyczerpywania się tropów, które — gdyby nie ono — pozostałyby nadal żywotne; przeciwnie, konstytuuje najczystszą historię i strukturę filozoficznej metafory.

[Jacques D e r r i d a — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2, s. 251.

Przekład według: J. D e r r i d a, *Marges de la philosopie*. Paris 1972, s. 247—324. Rozprawę drukujemy ze skrótami, zostały mianowicie opuszczone dwa rozdziały: *L'Ellipse du soleil: l'énigme, l'incompréhensible, l'imprenable* oraz *Les Fleurs de la rhétorique: l'héliotrope*.]

Czy można to uzmysłowić inaczej niż przez metaforę? stąd termin zużycie. Istotnie, nie można uchwycić zużywania się zjawiska językowego, nie opisując go jakimś przenośnym obrazem. Czym będzie we właściwym sensie terminu zużycie się jakiegoś słowa, wypowiedzi, znaczenia, tekstu?

Podejmijmy ryzyko wyszukania w *Ogrodzie Epikura* przykładu (przykład tylko po to, by rozpoznać w nim pospolity rodzaj) metafory zużycia się (metafory), zniszczenia tej figury. Zauważmy, że egzerga tego rozdziału, metafora zapożyczona od Anatola France'a — filozoficzne zużycie się tej figury — szczęśliwym trafem opisuje również czynne zniszczenie egzergi.

Krótki dialog między Arystem i Polifilem, zamieszczony niemal pod koniec *Ogrodu Epikura* nosi podtytuł *Czyli o języku metafizyki.* Dwaj rozmówcy rozprawiają właśnie o figurze zmysłowej, która się kryje w każdym pojęciu metafizycznym i która się zużywa do tego stopnia, iż zdaje się niedostrzegalna. Pojęcia abstrakcyjne zawsze skrywają figurę zmysłową. Historia języka metafizyki łączy się z zatarciem jego skuteczności i zużyciem jego obrazowania. Chociaż w rozmowie nie pada to słowo, możemy jednak odszyfrować dwojaką rolę zużycia się: jest to zatarcie przez ścieranie, wyjałowienie, wyczerpanie, to jasne, ale także jest to produkt dodatkowy kapitału, wymiana, która nie uszczuplając wstępnego wkładu, sprawia, że pierwotne bogactwo owocuje, powiększa obrót w formie zysku, czyli zwiększenia zainteresowania, pojawienia się nad-wartości językowej — te dwie historie sensu pozostają nierozerwalnie związane.

> Polifil: Były to raczej rojenia. Przyszło mi do głowy, że metafizycy, gdy tworzą swe terminy, podobni są (znowu mamy tu obraz, porównanie, figurę po to, by oznaczyć metaforyzację) szlifierzom, którzy zamiast noży i nożyczek toczyliby na swym kole medale i monety, by zatrzeć na nich napis [egzergę], cyfrę i rysunek. Gdy doprowadzili już do tego, że na ich monetach wartości pięciu franków nie można już rozeznać ani Wiktorii, ani Wilhelma, ani Republiki, mówią: „Monety te nie mają w sobie nic angielskiego, ani niemieckiego, ani francuskiego: postawiliśmy je poza czasem i poza przestrzenią; odtąd nie są już one więcej pięciofrankówkami: ich wartość jest nieoceniona i obieg nieograniczony". Mówiąc tak, mają słuszność. Dzięki owej pracowitej robocie szlifierskiej słowa z dziedziny „fizyki" zostały przeniesione w dziedzinę „metafizyki". Widzi się od razu, co na tym tracą; nie od razu się postrzega, co na tym zyskują [1].

Nie chcemy traktować tych rojeń jako podstawy naszych wywodów, raczej idzie nam o pokazanie, jak zarysowuje się wewnętrzna logika naszego problemu, teoretyczne i historyczne warunki jego pojawienia się. Mamy tu przynajmniej dwa ograniczenia: 1. Polifil, jak się zdaje, chce

[1] A. France, *Ogród Epikura.* Przełożyli W. i J. Dąbrowscy. Warszawa 1922, s. 155. W tej samej książce mamy coś w rodzaju rojeń na temat figur alfabetu, pierwotnego kształtu niektórych liter (*O rozmowie, jaką dziś w nocy miałem z pewnym cieniem w kwestii pochodzenia alfabetu,* s. 106).

uratować całość kapitału czy raczej jeszcze przed akumulacją kapitału, naturalne bogactwo, pierwotną cnotę zmysłowego obrazu, zhańbioną i poniżoną przez historię pojęcia. Zakłada w ten sposób — a jest to motyw klasyczny, *locus communis* w XVIII w. — że czystość zmysłowego języka zachowała się u źródeł mowy i że *etymon* pierwotnego znaczenia, aczkolwiek przykryty, da się zawsze ściśle określić. 2. Przejście od tego, co fizyczne, do tego, co metafizyczne, traktowane jest w myśl owego etymologizmu jako degradacja. Osądzając więc to, co filozof, bezwiednie, dokona z metaforami, posługuje się ów etymologizm opozycją filozoficzną, która przecież również ma swoje dzieje i swoją historię metaforyczną.

Potwierdza to dalszy ciąg dialogu: roztrząsa się w nim możliwość odnowienia czy odtworzenia, spod metafory, która ukrywa i zarazem się ukrywa, „pierwotnej postaci" monety zużytej, zatartej, wypolerowanej przez obieg pojęcia filozoficznego. Czy za-tarcie [*l'ef-facement*] [2] nie oznaczałoby zawsze zatarcia pierwotnej postaci, gdyby ona sama siebie nie zacierała?

> Wszystkie te słowa, czy to zniekształcone przez długie użycie, czy też wygładzone, czy nawet przekute specjalnie dla jakiejś konstrukcji umysłowej, wszystkie je możemy sobie przedstawić w ich postaci pierwotnej. Chemicy wynajdują odczynniki, dzięki którym na papirusach czy na pergaminie występuje atrament, zatarty doszczętnie. Dzięki tym właśnie odczynnikom odczytuje się palimpsesty.
>
> Gdyby analogiczny sposób postępowania zastosować do pism metafizyków, gdyby rzucić światło na znaczenie pierwotne i konkretne, które stale acz niewidocznie tkwi pod znaczeniem abstrakcyjnym i nowym, odnalazłoby się wówczas myśli zgoła dziwne, a niekiedy może i pouczające [3].

Pierwotne znaczenie, pierwotna postać, zawsze zmysłowa i materialna

> (wszystkie wyrazy w mowie ludzkiej były ukute w kształcie materialnym i wszystkie one wyobrażały za dni swej nowości jakiś obraz, dostępny zmysłom. ⟨...⟩ te nazwy nie są w stanie ujść nieuniknionemu materializmowi naszego słownictwa) ⟨s. 161—162⟩.

nie jest właściwie metaforą. Jest to rodzaj przejrzystej figury równoznacznej ze znaczeniem właściwym. Staje się metaforą dopiero wówczas, gdy zaczyna jej używać język filozoficzny. Wówczas natychmiast pierwsze znaczenie i pierwsze przesunięcie ulegają zapomnieniu. Nie zauważa się już metafory i bierze się ją za właściwe znaczenie. Podwójne zatarcie. Filozofia byłaby więc tym procesem metaforyzacji, który sam siebie likwiduje. Na mocy definicji kultura filozoficzna byłaby zawsze zatarciem.

Jest to prawo ekonomiczne: aby pracę ścierania uczynić jak najmniejszą, metafizycy chętnie wybraliby z języka naturalnego słowa najbardziej zużyte:

---

[2] [Nieprzetłumaczalna gra słów: *effacement* — zatarcie, *face* — twarz, oblicze, również orzeł na monecie. — Przypis tłum.]

[3] France, *op. cit.*, s. 162. [Dalej odesłania wprost w tekście].

> wybierają chętnie do polerowania słowa takie, które dochodzą do nich z zatartymi już nieco rysami. Tym sposobem oszczędzają sobie oni znacznej części mitręgi. Niekiedy bywają jeszcze szczęśliwsi, zabierają się do słów, które będąc w długim i powszechnym użyciu, zatraciły od czasów niepamiętnych wszelki ślad rysów, które nosiły ⟨s. 159—160⟩.

I na odwrót, jesteśmy metafizykami, choć nic o tym nie wiemy, proporcjonalnie do zużywania się naszych słów. Polifil, aczkolwiek nie robi z tego specjalnego tematu ani kwestii, nie może jednak nie poruszyć najistotniejszego problemu: całkowitego zużycia się znaku. Czym to jest? I ta strata — tzn. ta nieskończona nad-wartość — czyż nie jest tym, co metafizyk preferuje, kiedy np. stale wybiera pojęcia w formie negatywnej, ab-solutny, nie-skończony, nie-dotykalny, nie-byt?

> Na trzech stronicach Hegla, wziętych na chybił trafił w jego *Fenomenologii* ⟨książka nader rzadko, jak się zdaje, cytowana w środowiskach akademickich Francji w 1900 r.⟩, wśród dwudziestu sześciu wyrazów, stanowiących przedmioty zdań ważkich, znalazłem dziewiętnaście terminów negatywnych i siedem pozytywnych: ⟨...⟩ Różne *ab*, *in*, *non* działają jeszcze energiczniej niż koło szlifierskie. Zacierają wam one za jednym pociągnięciem wyrazy jak najbardziej uwypuklone. Niekiedy co prawda zwracają wam one tylko te same wyrazy i oddają je wam z sensem odwróconym ⟨s. 157—158⟩.

Pomińmy dowcip; pozostaje do zbadania stosunek między metaforyzacją, która sama siebie likwiduje, i pojęciami w formie negatywnej. Funkcją tych ostatnich jest — przez zniesienie skończonego określenia — zerwanie więzi łączącej znaczenie z poszczególnym bytem czy wręcz z całością tego, co istnieje. Zawieszają one również swoją pozorną metaforyczność. (Określimy bliżej ów problem negatywności, uznając, nieco dalej, pokrewieństwo między Heglowskim zniesieniem — *Aufhebung* to także pewna strata i jednocześnie pewna korzyść — i filozoficznym pojęciem metafory).

> Taką, o ilem to potrafił należycie zaobserwować, jest praktyka metafizyków, czy raczej „metatafizyków", gdyż jest to jeszcze jeden dziw, godny uwagi, że sama wasza nauka nosi nazwę negatywną, wziętą z porządku ksiąg Arystotelesowych, i że wy sami mianujecie siebie tymi, którzy idą po fizykach. Przypuszczam, że rozumiecie przez to, iż tamci są na wysokościach i że brać miejsce po nich, znaczy to wznosić się ponad nich. Niemniej uznajecie tym samym, że jesteście poza naturą ⟨s. 157⟩.

Mimo że metafora metafizyczna odwróciła wszystkie znaczenia, chociaż zatarła napisy fizyki, zawsze jednak można by odtworzyć pierwotny napis i odczytać palimpsest. Polifil oddaje się tej grze. Z pewnego dziełka, które „przebiega wszystkie systematy filozoficzne, począwszy od starożytnych Eleatów, aż do ostatnich eklektyków, i kończy na p. Lachelier", wybiera nader abstrakcyjne i spekulatywne zdanie: „Dusza posiada Boga w takiej mierze, w jakiej bierze udział w absolucie" (s. 153—154). Następnie dokonuje szeregu podstawień etymologicznych czy filologicznych, których celem jest obudzić wszystkie

uśpione figury. Toteż nie zwraca uwagi na to, „w jakim stopniu [myśl ta] jest prawdziwą", lecz „wyłącznie na formę słowną". Ustaliwszy, że słowa „Bóg", „dusza", „absolut" itd. są symbolami, a nie znakami, oraz że to, co symbolizowane, zachowuje naturalną więź z symbolem, Polifil uważa, że tym samym etymologiczne odtworzenie jest uprawnione (arbitralność byłaby zatem, jak sądzi również Nietzsche, tylko stopniem zużycia się tego, co symboliczne) i przedstawia wyniki swoich chemicznych czynności:

> Miałem tedy słuszność, doszukując się sensu, zawartego w słowach dusza, Bóg, absolut, które to słowa są symbolami, nie zaś znakami. „Dusza posiada Boga w takiej mierze, w jakiej bierze udział w absolucie".
>
> Czymże jest to zdanie, jeśli nie zbiorem małych symbolów, które dobrze już zatarto, zgoda, które straciły swój połysk i swą obrazowość, ale które pozostają w dalszym ciągu symbolami mocą swych właściwości przyrodzonych. Obraz sprowadzony w nich został do schematu. Ale schemat nie przestaje być jednak obrazem. Mogę więc bez zbytniego naciągania podstawić jeden zamiast drugiego. W taki właśnie sposób otrzymałem, co następuje:
>
> „Tchnienie usiadło na tym, który jaśnieje, w takiej mierze, w jakiej bierze dział w tym, który jest zupełnie rozwiązany" — skąd otrzymamy bez trudu: „Ten, którego tchnienie jest oznaką życia, człowiek, zajmie miejsce (wówczas, bez wątpienia, gdy tchnienie z niego uleci) w ogniu boskim, źródle i ognisku życia, a miejsce to będzie mu odmierzone według owej błogosławionej mocy, która mu została dana (przez demonów, jak sądzę) celem rozpowszechniania owego gorącego tchnienia, tej małej duszy niewidzialnej, w bezmiarach wolnych przestworów (prawdopodobnie błękitu niebios).
>
> I zauważ przecie, że wygląda to snać na fragment hymnu wedyckiego, że tchnie to starożytną mitologią Wschodu. Nie biorę na siebie odpowiedzialności za to, czym odtworzył ów mit pierwotny w ścisłej zgodzie z prawami, które rządzą rozwojem mowy.
>
> To nie ma wielkiego znaczenia. Dość na tym, iż jest oczywistym, że odnaleźliśmy symbole i mit w zdaniu, które było nawskroś symboliczne i mityczne, gdyż było metafizyczne. Spodziewam się, żem cię, Aryście, przekonał w sposób dostateczny, iż każda próba wyrażenia myśli abstrakcyjnej nie może być niczym innym, jak alegorią. Dziwnyć to zaiste los metafizyków, którzy, sądząc, iż udało im się ujść od świata pozorów, skazani są na to, by żyć wiecznie pośród alegorii. Poeci smutni, zajmują się oni odbarwianiem baśni antycznych, a nie są niczym innym, jeno zbieraczami baśni. Tworzą bezbarwną mitologię ⟨s. 174—176⟩.

Jedna formuła — krótka, skondensowana, oszczędna, niemal niema — rozciągnięta została w nie kończące się wyjaśnienie, jak u belfra chowającego się za czymś autorytetem; obraca się w kpinę, która pojawia się zawsze, gdy mamy do czynienia z rozgadanym i rozgestykulowanym tłumaczeniem wschodniego ideogramu. Parodia tłumacza, naiwność metafizyka, kiepskiego perypatetyka, który nie rozpoznaje swojej stylistyki i nie wie, dokąd go ona zaprowadzi.

Metafizyka — biała mitologia, która organizuje i odzwierciedla kul-

turę Zachodu; biały człowiek swą własną, indoeuropejską mitologię, swój *logos*, czyli *mythos* swojego idiomu, bierze za uniwersalną formę tego, co powinien chcieć jeszcze nazwać Rozumem. Nie przychodzi to łatwo. Aryst, obrońca metafizyki, w końcu wychodzi, zdecydowany nie rozmawiać więcej ze złym graczem: „Wychodzę nieprzekonany. Gdybyś rozumował ściśle według prawideł, łatwo by mi było obalić twoje argumenty" (s. 177).

Biała mitologia — metafizyka zatarła w sobie samej mit, który ją stworzył i który mimo wszystko pozostaje aktywny, żywotny, napisany białym atramentem — niewidoczny i przykryty rysunek na palimpseście.

Ten niesymetryczny i kłamliwy dialog nie zasługuje, by go umieścić na egzergze tylko dlatego, że jest uderzający; a ponieważ uderza zarówno rozum, jak wyobraźnię, obciąża nasz problem niejaką teatralnością. Istnieją inne racje, by się nim zająć. W wielkim skrócie:

1. Wydaje się, że słowa Polifila należą do dziedziny, której historyczny i teoretyczny porządek, granice, wewnętrzne podziały, zmiany, trzeba dopiero zinterpretować. W interpretacji takiej, uwzględniającej problem retoryki, należy przeanalizować teksty Renana i Nietzschego [4], którzy przypomnieli jako filolodzy metaforyczne ich zdaniem źródło pojęć, a zwłaszcza źródło tego, co zdaje się podtrzymywać właściwy sens, właściwość bycia własnym, czyli byt. Trzeba także zbadać teksty Freuda [5], Bergsona [6], Lenina [7], którzy wyczuleni na działanie metafory w języku teo-

---

[4] E. Renan, *De l'origine du langage*, rozdz. V. W: *Oeuvres complètes*, t. VIII, 1848. — F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przełożył z języka niemieckiego L. Staff. Warszawa 1907.

[5] Zob. np. tekst Breuera w *Études sur l'hystérie*, 1895, s. 183, i tamże tekst Z. Freuda, s. 234—235. — Z. Freud: *Le mot d'esprit*. „Idées". „Nouvelle Revue Française", p. 223—224; *Wstęp do psychoanalizy*. Przekład S. Kempnerówny i W. Zaniewickiego. Przedmowa L. Korzeniowski. Warszawa 1957, s. 233—234 (na temat metafory przedpokoju); *Poza zasadą przyjemności*. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 84—85; *Ma vie et la psychanalyse*. „Idées". „Nouvelle Revue Française", p. 111. Z drugiej strony co do używania schematów retorycznych w dyskursie psychoanalitycznym odsyłam oczywiście do: Lacan, *Écrits* (zob. J. A. Miller, *Index raisonné des concepts majeurs*); Benveniste, *Remarques sur la fonction de langage dans la découverte freudienne* (1956). W: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, oraz R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*. W: R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*. Autoryzowane wydanie polskie zmienione i rozszerzone. Tłumaczył L. Zawadowski. Warszawa 1964.

[6] Zob. H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*. Przełożył K. Błeszyński. W: *Myśl i ruch, dusza i ciało*. Warszawa 1963.

[7] W rozważaniach na temat dialektyki Hegla W. I. Lenin (*Zeszyty filozoficzne*. Przełożył z jęz. ros. K. Błeszyński. Warszawa 1956) najczęściej określa stosunek Marksa do Hegla jako „odwrócenie" (s. 207), „postawienie na głowie" (s. 30, 76), a także jako „pozbawienie głowy" („wyrzucenie z heglowskiego systemu tego,

retycznym i filozoficznym proponowali lub zgoła stosowali spiętrzenie sprzecznych metafor, aby w ten sposób neutralizować bądź lepiej kontrolować ich efekty. Rozkwit lingwistyki historycznej w XIX w. bynajmniej nie wystarcza, by wyjaśnić zainteresowanie, jakie okazywano metaforycznym nawarstwianiom się pojęć. Jest rzeczą oczywistą, że układ motywów nie napotyka żadnych linearnych ograniczeń chronologicznych ani historycznych. Kojarzone nazwy, które nieco wyżej zestawiliśmy, pokazują to dobitnie, i rozwarstwienie, które chcemy określić lub zachować, dokonuje się w łonie dyskursów oznaczanych jedną tylko nazwą. Opracowanie tych problemów musi być poprzedzone przez nowe określenie jedności wszystkich elementów.

2. Jeśli ktoś doszukuje się w pojęciu ukrytej historii metafory, to znaczy, że uprzywilejowuje kosztem systemu diachronię, to znaczy, że wyznaje tę symbolistyczną koncepcję języka, którą już króciutko ukazaliśmy: związek między *signifiant* i *signifié*, choć ukryty, powinien być i pozostać związkiem naturalnej konieczności, analogicznego uczestnictwa, związkiem podobieństwa. Metafora zawsze była określana jako trop podobieństwa; podobieństwa, które nie zachodzi po prostu między *signifiant* i *signifié*, lecz już między dwoma znakami, z których jeden oznacza drugi. Jest to jej właściwość najogólniejsza, upoważniająca nas do nazwania mianem metafory wszystkich przywołanych przez Polifila figur zwanych symbolicznymi lub analogicznymi (przenośnia, mit, baśń, alegoria). Jeżeli krytyka języka filozoficznego przeprowadzana jest z tych pozycji, to zwrócenie uwagi na metaforę — tę szczególną figurę — świadczy o akceptacji perspektywy właściwej symbolizmowi. Jest to równoznaczne z tym, że badacz nie będzie analizował składni, systematyki, lecz semantyczną „głębię", że bardziej interesuje go wzajemne przyciąganie się tego, co podobne, niż układ pozycji, nazwijmy go „metonimicznym" w znaczeniu podanym przez Jakobsona [8], który podkreśla powinowactwo między supremacją metaforyczności, symbolizmu (zarówno, powiedzmy, jako szkołą literacką, jak i koncepcją lingwistyczną) a romantyzmem (bardziej historycznym czy wręcz historycystycznym i bardziej hermeneutycznym). Rozumie się samo przez się, że zagadnienie metafory, jak je tutaj ujmujemy, nie należy wcale do tej problematyki i nie podziela jego przesłanek, lecz przeciwnie, powinno dopiero je wyznaczyć. Nie idzie wszakże o to, by wzmocnić przez syme-

---

co nim rządzi: absolutu, Idei, Boga" itd., s. 76, 120) i jeszcze jako rozwinięcie „zarodków" albo „ziaren" (s. 163), a nawet jako „wyłuskiwanie jądra" (s. 114) itd. Na temat metafory w tekstach Marksa i w ogóle w literaturze marksistowskiej zob. zwłaszcza L. Althusser, *Czytanie „Kapitału"* [K. Marxa]. Wstępem opatrzył T. M. Jaroszewski. Przełożył W. Dłuski. Warszawa 1975. Zob. także L. Althusser, *Les Appareils idéologiques d'État.* „La Pensée", czerwiec 1970, nr 151, s. 7—9. — Goux, *Numismatique I, II.* W: *Tel Quel*, s. 35—36.

[8] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale.* Paris 1963, s. 62.

trię to, co jest przedmiotem ataku Polifila; raczej o to, by zdekonstruować [*déconstruire*] te metafizyczne i retoryczne schematy, które znajdują się u podstaw jego krytyki, a zdekonstruować nie po to, by je odrzucić i odesłać do diabła, lecz aby je inaczej, na nowo przedstawić, oraz po to wreszcie, by wyznaczyć historyczno-problemowy teren, na którym systematycznie można by pytać filozofię o metaforyczne uzasadnienia jej pojęć.

3. Należałoby również zaproponować interpretację owej kategorii z u ż y w a n i a s i ę. Wydaje się, że między tą kategorią i perspektywą metaforyczną istnieje więź systemowa. Odnajdziemy ją wszędzie tam, gdzie temat metafory jest uprzywilejowany. Metafora również pociąga za sobą założenie ciągłości [*présupposition continuiste*]: przede wszystkim historia metafory nie wydaje się przemieszczeniem połączonym z zerwaniami i ponownymi wpisaniami w system heterogeniczny, mutacjami, oddaleniami od źródła, lecz postępującą erozją, stałą utratą znaczenia, nieprzerwanym wyczerpywaniem się pierwotnego sensu. Empiryczna abstrakcja bez wyrywania z pierwotnego gruntu. Cytowani autorzy nie muszą dokonywać tego zawsze i w pełni świadomie, lecz dokonują za każdym razem, kiedy w zamyśle ich dominuje metaforyczny punkt widzenia. Pojęcie zużycia się metafory nie charakteryzuje konkretnego, historycznie i teoretycznie określonego systemu filozoficznego, ale raczej już pojęcie samej metafory. Należy do długiej historii metafizyki, którą właściwość zużycia się wyznacza lub jest przez nią wyznaczana. Tym właśnie zajmiemy się tu najpierw.

4. Paradygmaty monety, metalu, srebra i złota narzucają się z uporczywością godną uwagi zawsze wówczas, gdy usiłuje się określić proces metaforyczny. Zanim metafora — działanie językowe — odnajdzie swoją metaforę w działaniu ekonomicznym, jest konieczne, by jakaś analogia bardziej ogólna umożliwiła wymianę między tymi dwiema „sferami". Analogia w obrębie języka reprezentowana jest przez analogię między językiem a czymś innym niż język. Jednakże to, co zdaje się tutaj „reprezentować", co jest przenośnią, jest zarazem tym, co otwiera szerszą przestrzeń dla dyskursu o przenośni i nie daje się już zawrzeć w wąsko wyspecjalizowanej czy określonej nauce, w językoznawstwie lub filologii.

Zapis rachunkowy jest najczęściej miejscem skrzyżowania się, sceną wymiany między zjawiskiem językowym i ekonomicznym. Te dwa rodzaje *signifiant* uzupełniają się w problematyce fetyszyzmu, zarówno u Nietzschego, jak u Marksa [9]. W *Przyczynku do krytyki ekonomii poli-*

[9] Zob. K. M a r k s, *Kapitał*. Warszawa 1950, t. I, s. 88: „Skąd bowiem płyną złudzenia systemu monetarnego? ⟨...⟩ A nowoczesna ekonomia, ⟨...⟩ czy nie chwytamy jej na fetyszyzmie, gdy traktuje o kapitale? ⟨...⟩ Gdyby towary mogły przemawiać, powiedziałyby: ⟨...⟩ Posłuchajmy tylko, jak dusza towaru obwieszcza ustami ekonomisty".

tycznej Marks systematycznie opisuje proces zużywania się „pieniądza rachunkowego, przemawiającego różnymi językami", analizuje relacje między „różnicą w nazwie" i „różnicą kształtu", przemianę pieniądza rachunkowego w „złoto *sans phrase*" i na odwrót [przemianę złota w monetę], idealizację złota, które „staje się symbolem samego siebie ale nie może służyć jako symbol samego siebie" („Ale żadna rzecz nie może być swoim własnym symbolem" itd.) [10]. Odniesienie wydaje się raczej ekonomiczne, metafora zaś językowa. Nawet jeśli Nietzsche, przynajmniej pozornie, odwraca analogię, to — choć z pewnością nie jest to bez znaczenia — nie da się wszak ukryć, iż obydwaj używają wspólnych terminów i pojęcia wymiany:

---

[10] K. Marks, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej.* W: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 13, Warszawa 1966, s. 100 i 105. Przypominamy tylko te teksty. Ażeby je zinterpretować z naszego punktu widzenia (krytyka etymologizmu, problemy dotyczące historii i wartości własności — *idion, proprium, eigen*), należałoby zwrócić szczególną uwagę na fakt, że Marks nie tylko tak jak inni (Platon, Leibniz, Rousseau itd.) krytykował etymologizm jako nienaukowy błąd czy nadużycie, jako zastosowanie wadliwej etymologii. Marks krytykuje etymologizm na przykładzie własności. Nie możemy tu przytaczać całej marksowskiej krytyki Destutta de Tracy'ego, który igrał słowami *propriété* [własność, właściwość] i *propre* [własny, właściwy], tak jak „Stirner" utożsamiał słowa *Mein, Meinung* ⟨*mien, mon avis* [mój, pogląd]; także Hegel uprawiał tę grę⟩, *Eigentum* i *Eigenheit* ⟨własność i indywidualność⟩. Zacytujmy jedynie fragment mówiący o sprowadzaniu ekonomii do gry językowej oraz o redukcji wielopoziomowej specyfiki pojęć do wyimaginowanej jedności jakiegoś etymonu (K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka.* W: Marks, Engels, *op. cit.*, t. 3, s. 247): „»Stirner« obalił powyżej komunistyczną koncepcję zniesienia własności prywatnej w ten sposób, że najprzód przemienił własność prywatną w »posiadanie [*Haben*]«, a następnie ogłosił czasownik »mieć [*haben*]« za słowo niezbędne, za wieczną prawdę, bo także w komunistycznym społeczeństwie może się zdarzyć, że będzie »miał« bóle brzucha. Zupełnie tak samo uzasadnia on tutaj niemożność zniesienia własności prywatnej: przekształca ją w pojęcie własności, wykorzystuje pokrewieństwo etymologiczne między słowami »*Eigentum* [własność]« i »*eigen* [własny, właściwy]« i ogłasza słowo »*eigen*« za wieczną prawdę, bo także w ustroju komunistycznym może się wszak zdarzyć, że bóle brzucha będą mu właściwe. Cała ta teoretyczna bzdura szukająca ucieczki w etymologii byłaby niemożliwa, gdyby rzeczywista własność prywatna, którą chcą znieść komuniści, nie została przekształcona w abstrakcyjne pojęcie własność w ogóle. Dzięki temu bowiem nie ma już, po pierwsze, potrzeby powiedzieć lub choćby wiedzieć cokolwiek o rzeczywistej własności prywatnej, a po drugie można bez trudu odkryć w komunizmie sprzeczność, gdyż po zniesieniu (rzeczywistej) własności można oczywiście z łatwością wynaleźć najróżniejsze rzeczy, które dadzą się podciągnąć pod pojęcie »własności w ogóle«". Krytyka otwiera i nie rozstrzyga ostatecznie problemów związanych z „rzeczywistością" własności oraz z „abstrakcyjnością" i pojęciem własności. A oto ciąg dalszy tych znaczących uwag (*ibidem*, s. 148—149): „Na przykład: *propriété* — własność i właściwość; *property* — własność i swoistość; *eigen* w sensie merkantylnym i w sensie indywidualnym; *valeur, value, Wert*; *commerce, Verkehr*; *échange, Austausch* itd. Wszystkich tych słów używa się dla oznaczenia zarówno stosunków komercyjnych, jak właściwości i stosunków między osobnikami jako

Czymże więc jest prawda? Mnóstwem zmiennych metafor, metonimii, antropomorfizmów, krótko — sumą międzyludzkich stosunków, które zostały poetycko i retorycznie uwznioślone, przekształcone, przyozdobione i które, po długim używaniu, zdają się ludziom skończone, skanonizowane i przymuszające: prawdy są złudzeniami. Zapomniano, że są one rojeniami, metaforami, które zużyły się i straciły swoją moc zmysłowego oddziaływania (*die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind*), monetami, co straciły swój wizerunek (*Bild*) i które od tej pory nie są już traktowane jako pieniądze, lecz jako metal [11].

Jeśli przyjmiemy rozróżnienie dokonane przez de Saussure'a, powiemy, że problematyka metafory wchodzi w zakres nie tylko teorii z n a c z e n i a, lecz również teorii w a r t o ś c i. De Saussure, gdy uprawomocnia to rozróżnienie, postuluje konieczność skrzyżowania osi synchronicznej i osi diachronicznej we wszystkich naukach o wartości, ale też tylko w nich. Rozwija przeto analogię między ekonomią a językoznawstwem:

dwoistość, o której mówimy (synchronia/diachronia), narzuca się już kategorycznie naukom ekonomicznym. W nich, odmiennie od tego, co się działo w poprzednich przypadkach, ekonomia polityczna i historia ekonomii stanowią dwie dyscypliny wyraźnie odgraniczone w obrębie tej samej nauki. ⟨...⟩ Postępując w ten sposób, jesteśmy posłuszni — przy czym nie zdajemy sobie z tego dobrze sprawy — wewnętrznej konieczności: otóż podobna konieczność zmusza nas do rozbicia językoznawstwa na dwie części, z których każda kieruje się swymi własnymi zasadami. Tu bowiem, podobnie jak w ekonomii politycznej, stajemy wobec pojęcia w a r t o ś c i; w obu tych naukach chodzi o system równoważników między rzeczami różnego rodzaju: w pierwszej jest to praca i płaca, w drugiej — element znaczony i element znaczący [12].

Chcąc zdefiniować pojęcie wartości, zanim jeszcze zostanie ono sprecyzowane jako wartość ekonomiczna czy wartość językowa, de Saussure opisuje jego najogólniejsze cechy, które będą mogły zapewnić — dzięki podobieństwu lub proporcjonalności — przejście metaforyczne lub analogiczne od jednego porządku do drugiego. Raz jeszcze okazuje się, że metaforyzacja przez analogię jest konstytutywna tak dla obu porządków [ekonomii i językoznawstwa], jak i dla stosunku między nimi.

Pięciofrankowa moneta znowu służy za przykład:

---

takimi. W innych językach współczesnych sprawa przedstawia się zupełnie tak samo. Jeżeli święty Maks poważnie zamierza wyzyskać tę dwuznaczność, to może bardzo łatwo dokonać szeregu nowych świetnych odkryć ekonomicznych, nie umiejąc ani słowa z ekonomii. I rzeczywiście — przytaczane przezeń nowe fakty ekonomiczne, które dalej zarejestrujemy, pozostają całkowicie w kręgu tej synonimiki".

[11] F. N i e t z s c h e, *Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral*. W: *Le Livre du philosophe*. Trad. A. K. M a r i e t t i. Aubier-Flammarion, s. 181—182. Ten motyw zatarcia, zblaknięcia obrazu odnajdziemy również w *Traumdeutung* (s. 302), ale nie tyle u Freuda, co u Nietzschego, motyw ów określa w sposób jednoznaczny i jednostronny teorię metafory. Ta ostatnia włączona jest w bardziej ogólną agonistykę.

[12] F. d e S a u s s u r e, *Kurs językoznawstawa ogólnego*. Tłumaczyła K. K a s p r z y k. Warszawa 1961, s. 89.

A przecież wyjaśnienie tego zagadnienia ⟨stosunku znaczenia do wartości⟩ jest rzeczą konieczną, w przeciwnym bowiem razie narażamy się na niebezpieczeństwo zredukowania języka do zwykłej nomenklatury. ⟨...⟩ Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy przede wszystkim stwierdzić, że nawet poza obrębem języka, jak się zdaje, wszystkie wartości rządzą się tą paradoksalną zasadą: składają się one zawsze:

1. z rzeczy niepodobnej, dającej się wymienić na tę rzecz, której wartość mamy określić;

2. z rzeczy podobnych, które można porównać z tą rzeczą, o której wartość nam chodzi.

Oba te czynniki są niezbędne, aby mogła zaistnieć wartość. Tak więc dla oznaczenia, ile jest warta moneta pięciofrankowa, musimy wiedzieć: a) że można ją wymienić na określoną ilość czegoś innego, na przykład chleba; b) że można ją porównać z podobną wartością tego samego systemu, na przykład z monetą jednofrankową czy też z monetą innego systemu (dolarem itp.). Tak samo ⟨podkreślenie moje⟩ wyraz może być wymieniony na coś niepodobnego: wyobrażenie; poza tym może być porównany z inną rzeczą tego samego rodzaju: z drugim wyrazem. Wartości jego nie da się więc ustalić, gdy ograniczymy się do stwierdzenia, że może być „wymieniony" na takie czy inne pojęcie, czyli że ma takie czy inne znaczenie; trzeba ponadto porównać go z wartościami podobnymi, z innymi wyrazami stojącymi w opozycji względem niego. Zawartość jego jest prawdziwie określona dopiero za pomocą tego, co istnieje poza nim. Stanowiąc część systemu, wyraz przybiera nie tylko znaczenie, lecz także i przede wszystkim wartość, a to już zupełnie co innego [13].

Wartość, złoto, oko, słońce itd. wciągnięte są, i wiemy to od dawna, w ruch tych samych tropów. Ich wymiana odbywa się przede wszystkim w retoryce i w filozofii. Uwaga de Saussure'a umieszczona na tej samej stronie da się przeto porównać z wersją Polifila („tchnienie usiadło", „boski ogień, źródło i ognisko życia" itd.). Przypomina nam ona, że rzecz najnaturalniejsza, najbardziej uniwersalna, najbardziej realna, najjaśniejsza, odniesienie najbardziej zewnętrzne — słońce, od chwili, w której wchodzi (a wchodzi zawsze) w proces aksjologicznej i semantycznej wymiany, nie wymyka się całkowicie ogólnemu prawu wartości metaforycznej:

Wartość jakiegokolwiek składnika jest określona tym wszystkim, co go otacza; nie ma takiego wyrazu — nawet jeśli chodzi o wyraz oznaczający słońce — którego wartość można by natychmiast ustalić, jeśli się nie weźmie pod uwagę tego wszystkiego, co znajduje się wokół niego; są języki, w których nie da się w żaden sposób powiedzieć „usiąść na słońcu".

W tym samym kontekście — ale nie ograniczając się do niego — należałoby na nowo odczytać [14] wszystkie teksty Mallarmégo poświęcone językoznawstwu, estetyce i ekonomii politycznej, wszystko, co napisał o znaku złoto, wygrywającym w tekście efekty przeciwieństw między

---

[13] *Ibidem*, s. 122—124.

[14] Podałem taką interpretację w *La Double séance* (II). W: *La Dissémination*. Paris 1972.

tym, co właściwe i przenośne, metaforyczne i metonimiczne, między formą i treścią, składnią i znaczeniem, słowem mówionym i słowem pisanym, „nadmierem" i „niedostakiem". Należałoby zwrócić szczególną uwagę na tę stronę, która uzasadnia tytuł *Złoto* w „fantasmagorycznych zachodach słońca".

Więcej metafory

Egzerga zatarta, jak więc odszyfrować w tekście filozoficznym figurę, zwłaszcza metaforę? Nikt nigdy nie udzielił na to pytanie odpowiedzi w jakimś systematycznym traktacie i jest to, rzecz jasna, fakt znaczący. Zamiast ryzykować tutaj prolegomena do jakiejś przyszłej metaforyki, spróbujmy raczej uchwycić zasadniczy w a r u n e k n i e m o ż l i w o ś c i takiego zamiaru. Najskromniejsze, najbardziej abstrakcyjne ograniczenie byłoby następujące: z racji swoich istotnych właściwości metafora pozostaje klasycznym filozofemem [*philosophème*], pojęciem metafizycznym. Jest więc uwięziona w sferze, którą ogólna metaforologia filozoficzna chciałaby opanować. Metafora wywodzi się z sieci filozofemów, które same odpowiadają tropom lub figurom, s ą i m w s p ó ł c z e s n e i s y s t e m o w o z n i m i z e s t r o j o n e. Ta warstwa tropów „ustanawiających", ten pokład „pierwszych" filozofemów (załóżmy, że cudzysłowy są tu wystarczającym środkiem ostrożności) nie włada samym sobą. Nie może sobą zawładnąć, ponieważ sam siebie zrodził, rośnie na swoim gruncie, podtrzymywany jest przez swą własną podstawę. Cała ta warstwa zatem ulega zniesieniu za każdym razem, gdy któryś z jej wytworów — w tym przypadku pojęcie metafory — na próżno usiłuje podporządkować sobie całą sferę, do której pojęcie to przynależy. Gdybyśmy chcieli uchwycić i poklasyfikować wszystkie możliwe metafory filozoficzne, przynajmniej jedna metafora zawsze pozostawałaby wyłączona poza system: przynajmniej ta, bez której nie można by stworzyć pojęcia metafory, tzn. dopowiadając rzecz do końca, metafora metafory. Ta metafora „*in plus*", pozostając poza polem, które właśnie ona pozwala opisać, wyrywa się czy wyabstrahowuje się z tego pola, wymyka się z niego i w ten sposób w polu mamy jakby jedną metaforę „*in minus*". Z powodu, który moglibyśmy nazwać skrótowo suplementarnością tropów, superata staje się mankiem i taksonomia czy historia filozoficznych metafor nigdy nie zostanie zbilansowana. [...]

Aby to wykazać, wyobraźmy sobie jak miałby wyglądać taki historyczny i systemowy zarazem wykaz metafor filozoficznych. Najpierw trzeba by ustalić ścisłe pojęcie metafory, starannie odróżnione — w ramach ogólnej tropologii — od wszystkich wyrażeń, z którymi zbyt często się je miesza. Załóżmy tymczasowo, iż taka definicja została przyjęta. Należy zatem stwierdzić, że do tzw. języka filozoficznego wprowadza się metafory innego pochodzenia, albo raczej że znaczenia stają się metafo-

ryczne wówczas, gdy zostają przeniesione z ich właściwego miejsca. W ten sposób klasyfikowałoby się miejsce pochodzenia: istniałyby metafory biologiczne, organiczne, mechaniczne, techniczne, ekonomiczne, historyczne, matematyczne — geometryczne, topologiczne, arytmetyczne — (zakładając, iż mogą istnieć metafory matematyczne *sensu stricto*, problem, który trzeba jeszcze rozpatrzyć). Klasyfikacja ta, przyznająca zarówno indygenat, jak i prawo migracji, jest powszechnie uznana przez tych nielicznych, którzy badali metaforykę jakiegoś filozofa bądź konkretnego systemu.

Klasyfikując metafory według dziedzin, z których pochodzą, musimy koniecznie — i to się już zdarzyło — podzielić na dwa rodzaje wszystkie wypowiedzi „pożyczające", czyli wypowiedzi źródłowe przeciwstawione wypowiedziom zapożyczonym, na takie, które wydają się same w sobie źródłowe [15], i na takie, których przedmiot nie jest już źródłowy, naturalny, pierwotny. Pierwsze dostarczają metafor fizycznych, zwierzęcych, biologicznych, drugie — metafor technicznych, ekonomicznych, kulturowych, społecznych itd. To przeciwstawienie źródeł pochodzenia metafor (na *physis* i *techne* albo na *physis* i *nomos*) jest stosowane wszędzie. Zasada tego podziału nie zawsze jest wprost ujawniana. Niekiedy chce się zerwać z tradycją. Rezultat jest taki sam. Powyższe zasady taksonomii nie wynikają z jakiejś szczególnej metodologii. Określa je pojęcie metafory oraz system metafor (np. przeciwstawienie źródła pochodzenia, *etymonu*, tego, co własne, temu, co inne). Dopóki zatem pojęcie metafory nie zostanie określone, to sama reforma metodologiczna nic nie wskóra. Np. Pierre Lousi w swojej pracy *Les Métaphores de Platon* zapowiada, że nie będzie porządkował metafor wedle modelu klasyfikacji „genealogicznej" ani migracyjnej. Woli — jak powiada — badać zasadę wewnętrznego powiązania metafor, aniżeli zajmować się kwestią zewnętrznego kryterium, jakim jest miejsce ich pochodzenia. Chodziłoby więc o to, by kierować się intencjami autora, tym, co autor chce powiedzieć, tym, co znaczy gra figur. Zamysł, zdawałoby się, tym bardziej uprawniony, że mamy tu do czynienia z dyskursem filozoficznym bądź uważanym za filozoficzny; przeto ważna jest, jak wszyscy wiemy, znacząca treść, sens, intencja prawdy itd. Dla każdego, kto chce odtworzyć Platoński system metafor, wymogiem bezspornym jest zdanie sprawy z myśli Platona, jej znaczenia i jej wewnętrznej artykulacji. Bardzo szybko wszakże spostrzegamy, że wewnętrzna artykulacja nie jest artykulacją samych metafor, lecz idei „filozoficznych", natomiast metafory odgrywają wyłącznie — nie bacząc na to, co chciałby Louis —

[15] Takie, które najpierw spotyka się w przyrodzie, żądają jedynie, by je zerwać jak kwiaty. Kwiat zawsze jest młodością, najbliższą naturze i porankowi życia. Retoryka kwiatu np. u Platona ma zawsze taki sens. Zob. Platon: *Uczta*, 183e, 196ab, 203e, 210c; *Państwo*, 474e, 601b; *Polityka*, 273d, 310d itd.

rolę pedagogicznego ozdobnika. Natomiast ściśle filozoficzny układ myśli Platońskiej stanowi tu jedynie anachroniczną projekcję. Rozważmy najpierw kwestię metody:

> Metoda tradycyjna w tego rodzaju badaniach polega na grupowaniu obrazów wedle dziedzin, z których autor je zaczerpnął. Metoda ta może być ostatecznie odpowiednia w odniesieniu do poety, dla którego obrazy są jedynie ozdobnikami, których piękno świadczy o wyjątkowym bogactwie wyobraźni. W takim przypadku niezbyt troszczymy się o głębszy sens metafory lub porównania, przede wszystkim bowiem interesuje nas ich oryginalny blask. Otóż wartość obrazów Platońskich nie polega tylko na ich świetności. Każdy badacz wnet dostrzega, że nie są one zwykłymi ozdobnikami, lecz że celem ich jest wyrazić idee lepiej niż za pomocą długiego wywodu [16].

Jest to ujęcie paradoksalne i zarazem tradycyjne. Rzadko metaforę poetycką traktuje się jako nieistotny ornament, zwłaszcza aby ją przeciwstawić metaforze filozoficznej. Rzadko uważa się, że dlatego właśnie zasługuje ona na badanie dla samej siebie i że ma własną tożsamość tylko z racji zewnętrzności *signifiant*. Natomiast nic nie jest bardziej klasyczne niż ta „ekonomiczna" teoria metafory przeznaczonej do zaoszczędzenia „długiego wywodu" [17] i będącej najpierw porównaniem. Louis jednakże utrzymywał, że przeciwstawia się tradycji:

---

[16] P. Louis, *Les Métaphores de Platon*. Rennes 1945, s. 13—14.

[17] Metafora i inne figury, zwłaszcza porównanie, są jednorodne; różnią się jedynie stopniem rozwinięcia. Najkrótsza ze słownych figur, metafora, jest spośród wszystkich innych również najogólniejsza i najoszczędniejsza. Ta oszczędnościowa teoria może powoływać się na Arystotelesa (*Retoryka*, ks. III, 4, 1406b. W: *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*. Przełożył i opracował W. Madyda. Wrocław 1953, s. 16. BN II 75): „Także porównanie jest przenośnią, gdyż różnica jest mała. Kiedy poeta mówi o Achillesie: »jak lew runął«, jest to porównanie; jeśli zaś mówi »lew runął«, jest to przenośnia".

Ten sam motyw pojawia się u Cycerona (*Mowca*. W: *Pisma krasomowcze i polityczne Marka Tuliusza Cycerona*. Przełożone przez E. Rykaczewskiego. Poznań 1873; *Rozprawa o stylu* [...] Z łacińskiego na polski język przez K. Żukowskiego przełożona. Wilno 1838), u Kwintyliana (*Institutio oratoria*, VIII, 6, § 4), u Condillaca (*De l'art d'écrire*, II, 4), u Hegla (*Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. Objaśnieniami opatrzył A. Landman. Warszawa 1964, t. I, s. 643): „Pomiędzy przenośnią z jednej a porównaniem z drugiej strony można umieścić obraz. Łączy go bowiem z przenośnią tak ścisłe pokrewieństwo, że jest to właściwie tylko obszerna przenośnia, która staje się dzięki temu bardzo podobna do porównania". Wątek ten jest ciągle żywy (J. Vendryes, *Język*. Tłumaczył K. Libera. Warszawa 1956, s. 170: „Przenośnia jest skróconym porównaniem"). Warte uwagi wydają się tu nie same rozważania na temat oszczędnościowej roli metafory, co mechaniczny charakter podawanych przez nie wyjaśnień (skrót, oszczędność w ilości, skrócenie czasu i przestrzeni itd.). Z drugiej strony owo prawo oszczędności funkcjonuje w tym przypadku nie tyle w samym procesie tworzenia figur, co w relacji między figurami już utworzonymi. Oszczędność w procesie tworzenia figur nie mogłaby być równie mechaniczna i zewnętrzna. Powiedzmy, że nadmierny ozdobnik nigdy nie jest niepotrzebny albo że to, co niepotrzebne, zawsze się może przydać. Nie mamy tutaj

> Jeżeli potrzebne jest kryterium pozwalające odróżnić metaforę od porównania, powiedziałbym raczej, że porównanie jest zawsze czymś w rodzaju przystawki, z której łatwo zrezygnować, natomiast metafora jest dla sensu zdania czymś absolutnie niezbędnym [18].

Oszczędnościowa procedura skracania nie dokonałaby się więc na jakiejś innej figurze, lecz bezpośrednio na wyrażeniu „idei", sensu, z którymi metaforę łączyłaby więź wewnętrzna i istotna. Dzięki tej więzi właśnie metafora przestałaby być ozdobnikiem, przynajmniej „ozdobnikiem zbędnym" (niniejszy pogląd ma jako motto następującą sentencję Fénelona: „Każdy ozdobnik, który jest tylko ozdobnikiem, jest zbędny"). Nie ma nic zbędnego w tym drogocennym ozdobniku, jakim jest metafora; nic nie obciąża nieuchronnego rozwoju idei, naturalnego rozszerzania się sensu. Z żelazną logiką wynika z tego, że tak rozumiana metafora będzie bardziej „zbędna" niż kiedykolwiek, albowiem utożsamiając się z tym, co ją podtrzymuje, czyli ze znaczoną ideą, nie mogłaby się od niej odróżnić, a jeśli to tylko pod warunkiem opadnięcia jako znak „nadwyżkowy" i natychmiast zwiędły. Celem metafor znajdujących się poza sferą myślenia, należących do „wyobraźni"

> jest wyrazić myśli lepiej niż drogą długiego wywodu. W tej sytuacji wydało mi się rzeczą interesującą zbadać, co to są za idee, co doprowadziło mnie do tego, że w miejsce klasyfikacji tradycyjnej wybrałem metodę inną, którą posłużył się już F. Dornseiff w swoim studium o stylu Pindara [19]. Metoda ta polegająca na grupowaniu metafor wedle wyrażanych przez nie idei ma tę wielką przewagę nad metodą tradycyjną, że pozwala uchwycić sposób myślenia pisarza zamiast interesować się wyłącznie jego wyobraźnią. Pozwala również, ściśle

---

ani czasu, ani miejsca, by przeanalizować tę stronę z *Vases communicants* (1932), na której Breton, dbały o retoryczne równoważniki zagęszczania bądź przemieszczania słów i o ich oszczędność, zastanawia się nad ozdobnikiem: „Niewątpliwie mam »kompleks« krawata. Nienawidzę tego przedziwnego ozdobnika męskiego garnituru. Od czasu do czasu zarzucam sobie (i usiłuję wytłumaczyć to psychoanalitykom), że poświęcam się tak nędznemu zajęciu jak wiązanie każdego ranka przed lustrem tego skrawka materiału, który ma jeszcze uwydatnić coś równie idiotycznego jak klapy marynarki. To po prostu peszy. Tak jak automaty na monety, pokrewne dynamometrowi, na którym zwycięsko ćwiczy Nadsamiec Jarry'ego (»Przybywaj, o Pani!«), otóż tak jak owe automaty przez zniknięcie żetonów w szparze symbolizują seksualność i metonimicznie — część za całość — kobietę, tak samo — wiem o tym dobrze i nie byłbym zdolny udawać przed sobą czego innego — krawat wedle Freuda (*La Science des rêves*, s. 53) jest jedynie figurą penisa. Obrazuje go »nie tylko dlatego, że zwisa i że jest charakterystyczny dla mężczyzny, lecz dlatego, że można go wybrać wedle swego upodobania, którego to wyboru natura, na nieszczęście, odmówiła mężczyźnie«". Zob. także s. 66 n. w sprawie „zagęszczania" oraz stosowania „tego prawa skrajnego skrótu, które nadało współczesnej poezji jedną z jej najbardziej charakterystycznych cech".

[18] Louis, *op. cit.*, s. 4. Louis korzysta tutaj z następujących prac: W. B. Stanfort, *Greek Metaphor*. Oxford 1936. — H. Konrad, *Études sur la métaphore*, Paris 1939.

[19] F. Dornseiff, *Pindars Stil*. Berlin 1921.

określając sens każdego obrazu, dostrzec w niektórych dialogach metaforę przewodnią, którą autor „snuje" przez całe swoje dzieło. Wreszcie ma tę zaletę, że pozwala zauważyć ewolucję w stosowaniu metafor, pokazując obrazy nowe, pojawiające się w różnych dialogach przy wyrażaniu tej samej idei. Słowem metoda ta nie zaspokaja wyłącznie potrzeby klasyfikowania, lecz pozwala także lepiej zbadać rolę i wartość obrazów[20].

Aby nie traktować metafory jako ozdobnika ze sfery wyobraźni czy retoryki, aby powrócić do wewnętrznej artykulacji języka filozoficznego, Louis sprowadza figury do sposobów „wyrażania" idei. Byłaby to w najlepszym razie akceptacja immanentnych badań strukturalnych przenoszących do retoryki (ale czy jest to w ogóle możliwe?) metodę M. Guéroulta czy też, mówiąc dokładniej, program V. Goldschmidta[21] (cytując definicję paradygmatu z *Polityki*, 278c, Louis posuwa się do następującego stwierdzenia: „Wystarczy zastąpić *paradeigma* przez *metaphora*, aby otrzymać platońską definicję metafory")[22]. Jednakowoż w tym przypadku za uzasadnieniem metodologicznym kryje się cała filozofia, której racje nigdy nie są badane: na metaforze spoczywa ciężar wyrażania idei, wydobycia czy też przedstawienia treści pewnej myśli, którą oczywiście nazwie się „ideą", jak gdyby każde z tych słów czy pojęć nie miało długiej historii (do której należy również Platon) i jak gdyby cała metaforyka czy ogólniej tropika nie odcisnęła na nich pewnych śladów. Autor, pełen rzekomego szacunku dla Platońskich rozróżnień, dzieli swą pracę na dwie wielkie części: *Poszukiwanie* i *Doktryna*, oraz dziewięć rozdziałów: *Działalność umysłu (refleksja i twórczość)*, *Dialektyka*, *Dyskurs*, *Człowiek*, *Dusza*, *Teoria poznania*, *Moralność*, *Życie społeczne*, *Bóg i świat*. Ileż anachronicznych kategorii i architektonicznych gwałtów narzuconych, pod pretekstem wierności, myśli Platona, który zalecał szacunek dla artykulacji żywego organizmu, a więc również dyskursu. Z faktu, że rozróżnienia te nie mają poza platonizmem żadnego sensu, nie wynika jeszcze, że można je z powrotem stosować wobec systemu Platona. Rozróżnienia te wreszcie nie zwalniają autora od dołączenia w aneksie wykazu ułożonego według kryterium tych opozycji, które ustaliliśmy nieco wyżej (*physis*/*nomos*, *physis*/*techne*). Natomiast tytuł aneksu brzmi: *Wykaz metafor i porównań ułożony według dziedzin, z których Platon je zapożyczył. I. Natura; II. Człowiek; III. Społeczeństwo; IV. Odniesienia mitologiczne, historyczne i literackie.*

Czerpie się więc z jakiegoś oderwanego języka filozoficznego kryteria klasyfikacji metafor filozoficznych. Byłoby to być może usprawiedliwione, gdyby figury te stosowane były z całą premedytacją przez autora, który utożsamiałby się z systemem, bądź też wówczas, gdy mielibyśmy

[20] Louis, *op. cit.*, s. 14.

[21] V. Goldschmidt, *Le Paradigme dans la dialectique platonicienne*. P.U.F., 1947. Zob. zwłaszcza rozdz. III, *Paradigme et métaphore*, s. 104—110.

[22] Louis, *op. cit.*, s. 5.

do czynienia z opisem filozoficznej retoryki podporządkowanej jakiejś autonomicznej teorii stworzonej przed i poza jej językiem i posługującej się tropami tej teorii jako narzędziami. Niewątpliwie „platoński" ideał filozofii realizował się w tej przestrzeni, którą Platon ustanowił między filozofią czy dialektyką z jednej strony a retoryką (sofistyką) z drugiej. Właśnie tę przestrzeń i tę hierarchię musimy tu, pośrednio lub bezpośrednio, przeanalizować.

Omawiane wyżej trudności zwiększają się jeszcze, gdy rzecz dotyczy tropów „archaicznych", które przypisały pojęciom „podstawowym" (*theoria*, *eidos*, *logos* itd.) określenia zaczerpnięte z języka „naturalnego". I już znaki (słowa/pojęcia) występujące w powyższym zdaniu, poczynając od pojęcia tropu i *arche*, mają swój ciężar metaforyczny. Kategorie takie jak pojęcie, podstawa, teoria są metaforyczne i nie poddają się żadnej meta-metaforyce. Nie upieramy się przy metaforze wzrokowej, wedle której słońce umożliwia wszelki teoretyczny punkt widzenia. Pojęcie podstawy [*le fondamental*] odpowiada pragnieniu gruntu twardego i ostatecznego, terenu budowli, ziemi podtrzymującej sztuczną strukturę. Kategoria ta ma swoje dzieje, których interpretację zaproponował Heidegger [23]. Wreszcie pojęcie pojęcia nie może nie zachować (nawet jeśli się doń nie sprowadzi) schematu gestu panowania, biorąc, podtrzymując, pojmując i chwytając rzecz jako przedmiot. Zarówno w łacinie, jak w niemieckim. Zauważył to Hegel i mimochodem zdefiniował nasz problem, czy raczej określił go w wypowiedzi wyrażającej zarazem jego własną spekulatywną i dialektyczną logikę:

> Główne zastosowanie znajduje przenośnia w zwrotach językowych, które rozpatrzyć tu możemy z następujących punktów widzenia:
>
> a) Po pierwsze każdy język posiada już sam przez się znaczną ilość przenośni. Powstają one w taki sposób, że jakiś wyraz, który pierwotnie oznacza rzecz czysto zmysłową, przeniesiony zostaje na sferę duchową. „Ujmować (*fas-*

[23] Przedstawiając swoją teorię hypotypozy, I. Kant (*Krytyka władzy sądzenia*. Przełożył oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałecki. Tłumaczenie przejrzał A. Landman. Warszawa 1964, s. 300—302) odwołał się do przykładu „podstawy". Hypotypoza może być schematyczna (bezpośrednie przedstawienie unaoczniające pojęcie intelektu) albo symboliczna (pośrednie przedstawienie unaoczniające pojęcie czystego rozumu). „Sprawę tę mało jeszcze dotąd analizowano, choć bardzo zasługuje na głębsze zbadanie, nie tu jednak miejsce na zatrzymywanie się nad tym. Nasz język pełen jest tego rodzaju przedstawień unaoczniających opartych na analogii, wskutek czego wyraz nie zawiera właściwego schematu dla pojęcia, lecz jedynie symbol dla refleksji. I tak np. słowa »podstawa« (podpora, fundament), »zależeć« (za czymś leżeć), »wypływać« z czegoś (zamiast wynikać), »substancja« (czyli jak wyraża się Locke: nosiciel akcydensów) oraz niezliczone inne słowa nie są hypotypozami schematycznymi, lecz symbolicznymi i wyrażają pojęcia nie za pośrednictwem bezpośredniej naoczności, lecz tylko na podstawie analogii do niej, tzn. przez przeniesienie refleksji o pewnym przedmiocie naoczności na zupełnie inne pojęcie, któremu, być może, żadna dana naoczna nigdy nie może bezpośrednio odpowiadać".

sen)", „pojmować (*begreifen*)" i inne czasowniki odnoszące się do wiedzy posiadają, jeśli chodzi o ich właściwe znaczenie, treść całkowicie zmysłową, która zostaje jednak później porzucona i zastąpiona przez znaczenie duchowe. Sens pierwotny jest zmysłowy, późniejszy — duchowy.

b) Stopniowo wszakże zanika moment metaforyczny przy posługiwaniu się takim słowem, które na skutek przyzwyczajenia przestaje być wyrazem niewłaściwym i staje się właściwym; przyzwyczajenie bowiem, by w obrazie widzieć zawsze znaczenie, prowadzi do tego, że obraz i znaczenie przestają z czasem różnić się od siebie, a obraz zamiast konkretnego oglądu podaje nam bezpośrednio samo tylko abstrakcyjne znaczenie. Jeżeli np. mamy użyć wyrazu „ujmowanie" w znaczeniu duchowym, to nie przychodzi nam nawet na myśl wyobrażać sobie przy tym jakiegoś zmysłowego chwytu ręką. W językach żywych łatwo jest stwierdzić różnicę pomiędzy przenośniami rzeczywistymi a takimi, które przez stałe używanie spadły do poziomu wyrazów właściwych; w językach martwych natomiast sprawia to trudność, gdyż sama etymologia nie może tu niczego ostatecznie rozstrzygać. Chodzi tu bowiem nie o pierwotne pochodzenie wyrazu i dalszy jego rozwój językowy w ogóle, lecz głównie o to, czy jakiś wyraz, który zdaje się malowniczo coś opisywać i unaoczniać, nie stracił już w żywej praktyce językowej, wskutek zastosowania go w sferze duchowej, swego pierwotnego zmysłowego znaczenia i nie wzniósł się do znaczenia wyłącznie duchowego [24].

Pojęciu zużywania się (*Abnutzung*), którego implikacje już przeanalizowaliśmy, odpowiada tutaj opozycja między metaforami rzeczywistymi i metaforami zatartymi. Tego rodzaju rozróżnienie pojawia się niemal zawsze w rozważaniach o metaforze filozoficznej: istnieją metafory wygasłe, którymi można się w ogóle nie zajmować, ponieważ autor o n i c h n i e m y ś l a ł, a efekt metaforyczny badany jest w polu świadomości. Rozróżnieniu na metafory rzeczywiste i metafory wygasłe odpowiada tradycyjne przeciwstawienie metafor żywych i metafor martwych [25]. Przede wszystkim proces metaforyzacji (powstawanie, a następnie zacieranie się metafory, przejście — za pomocą odwrócenia figur — od właściwego sensu zmysłowego do właściwego sensu duchowego) nie jest niczym innym jak procesem idealizacji. Kategorią rządzącą idealizmem dialektycznym jest z n i e s i e n i e (*Aufhebung*), tzn. pamięć, która wytwarza znaki, interioryzuje je (*Erinnerung*), tworząc, niszcząc i zachowując zarazem odbieraną zmysłami zewnętrzność. Schemat ten wydobywa na jaw — po to, by ją uświadomić i rozwiązać — opozycję natura/duch, natura/historia oraz natura/wolność, opozycję, która wywodzi się z przeciwstawienia między *physis* a tym, co nie ma charakteru fizycznego, oraz związana jest z opozycją zmysłowe/duchowe, zmysłowe/inteligibilne, zmy-

---

[24] H e g e l, *op. cit.*, t. 1, s. 636—637 (podkreślenie moje). Analogiczne rozważania na temat figur przywłaszczających znajdziemy u P. V a l é r y'e g o w *Discours aux Chirurgiens*. W: *Oeuvres*. Éd. de la Pléiade, t. 2, s. 919. Zob. także rozdział *Qual Quelle* w książce, w której mieści się niniejszy tekst.

[25] Opozycję tę analizuje Th. S p o e r r i w *La puissance métaphorique de Descartes* (Colloque de Royaumont 1957. Éd. de Minuit) oraz C h. P e r e l m a n i L. O l b r e c h t s-T y t e c a, *Traité de l'argumentation* (P.U.F., 1958).

słowe/sensowne (*sinnlich/Sinn*). Nigdzie system ten nie jest bardziej wyraźny niż u Hegla. Opisuje on pole możliwości metafizyki, do której należy również w ten sposób określone pojęcie metafory [26].

Załóżmy wstępnie, że przyjmujemy te opozycje i że można na nich oprzeć program ogólnej metaforyki filozoficznej. Klasyfikując metafory genetyczne [*métaphores d'origine*] (naturalne), wkrótce znowu będziemy zmuszeni uciec się do mitologii czterech żywiołów. Tym razem nie idzie o rodzaj psychoanalizy wyobraźni materialnej, odnoszącej się do dość nieokreślonego zespołu, lecz o analizę retoryczną tekstu filozoficznego, przyjmując, że dysponujemy niezbitymi kryteriami, które pozwalają zidentyfikować dany tekst jako filozoficzny. Następnie nie można będzie uniknąć skrzyżowania tej ostatniej klasyfikacji dziedzin pochodzenia metafor z siatką bardziej ogólną, która ujmuje już nie tylko elementarne sfery zjawisk (tego, co się jawi), lecz także sfery receptywności, sfery zmysłowości. Oprócz tekstów matematycznych, co do których nie bardzo wiadomo, jak mogłyby dostarczać metafor *sensu stricto* (teksty te nie są związane z żadną określoną sferą ontyczną, nie mają zmysłowej treści empirycznej), wypowiedzi ze wszystkich innych dziedzin, o ile tylko nie są czysto formalne, dostarczają językowi filozoficznemu zmysłowych treści metaforycznych. Istnieje więc pokusa, by dzielić owe treści zgodnie z klasycznymi kategoriami zmysłowości. Zwykle przeto mówi się o metaforach wzrokowych, słuchowych, dotykowych (wchodzi tu także problematyka poznania), a nawet, choć rzadziej — co nie jest bez znaczenia — o metaforach węchowych [27] i smakowych.

---

[26] Wyjaśnia to brak zaufania, jaki przejawiał Heidegger (*Der Satz vom Grund*. Günther Neske, Pfullingen 1957) w stosunku do pojęcia metafory. Kładzie on szczególny nacisk na opozycję zmysłowe/niezmysłowe, która przecież, choć niezwykle ważna, nie jest cechą jedyną, ani najistotniejszą, ani najlepiej określającą metaforę. „Wystarczy tu następująca uwaga: ponieważ nasze słyszenie i widzenie nigdy nie są jedynie prostym odbiorem zmysłowym, nie należy zatem więcej twierdzić, że traktowanie myśli jako uchwyconej przez słuch (*als Er-hören*) i wzrok (*Er-blicken*) jest jedynie metaforą (*Übertragung*), przekształceniem tego, co rzekomo zmysłowe, w to, co niezmysłowe. Pojęcie »przekształcenia« i metafory (*Metapher*) oparte jest na rozróżnieniu, by nie rzec — rozdzieleniu tego, co zmysłowe i niezmysłowe, jako dwóch dziedzin, z których każda istnieje dla siebie. Ustalony w ten sposób podobny rozdział między tym, co zmysłowe, i tym, co niezmysłowe, między tym, co fizyczne, i tym, co niefizyczne, jest podstawową cechą tego, co się nazywa „metafizyką", i stanowi istotny rys myśli zachodniej. Skoro tylko uzna się, że owo rozróżnienie między tym, co zmysłowe, i tym, co niezmysłowe, jest niewystarczające, myślenie metafizyczne traci swój autorytet. Gdy tylko dostrzeże się owo ograniczenie metafizyki, automatycznie zanika determinująca funkcja (*massgebende Vorstellung*) »metafory«. Określa ona zwłaszcza sposób, w jaki przedstawiamy sobie byt języka. Dlatego właśnie często uciekamy się do metafory jako środka pomocniczego przy interpretacji dzieł poetyckich czy — ogólniej — artystycznych. Metaforyka istnieje jedynie w ramach metafizyki".

[27] E. B. de Condillac, *Traktat o wrażeniach*. Z francuskiego przełożyła W. Wojciechowska. Warszawa 1958, s. 7: „Zdawało nam się, że należy zacząć

Jednakże tej empirycznej estetyce treści zmysłowych musi odpowiadać, jako warunek jej możliwości, transcendentalna i formalna estetyka metafor. Zaprowadzi nas ona ponownie ku apriorycznym formom przestrzeni i czasu. W istocie, czyż — od Platona po Husserla — nie nazywa się zazwyczaj metaforami temporalizującymi te metafory, które odnoszą się do słuchu nie tylko w sensie muzycznym, ale także odwołują się do usłyszenia, zrozumienia itd.? Nietzsche do tego stopnia rozszerza granice tego, co metaforyczne, że każdej głosowej wypowiedzi przypisuje moc metafory: czy aby nie przenosi się tu w czas mówienia tego, co jest w nim heterogeniczne? [28] I odwrotnie, czyż nie mówi się często, że każda wypowiedź metaforyczna jest specjalizująca wówczas, gdy pozwala wyobrazić sobie, zobaczyć, dotknąć? Bergson nie był odosobniony w swoim braku zaufania do metafor przestrzennych.

Jak dokonać tej ostatniej regresji? Jak stosować tę ostatnią opozycję przestrzeni i czasu, nie dotykając zarazem sedna tradycyjnego problemu filozoficznego (z tą transcendentalną estetyką oraz apriorycznymi formami czystej zmysłowości związany jest problem metafor matematycznych)? Skąd możemy wiedzieć, co oznacza temporalizacja i spacjalizacja pewnego sensu, pewnego idealnego przedmiotu, pewnej inteligibilnej treści, jeżeli nie zostało wyjaśnione, co znaczą „przestrzeń" i „czas"? A jak to wyjaśnić, zanim określimy, czym jest *logos* lub oznaczanie, *logos*, który spacjo-temporalizuje, sam w sobie, wszystko, co wypowiada? co to jest *logos* jako metafora?

Już przeciwieństwa między sensem (*signifié* poza czasem i przestrzenią, jako sens i jako treść) a *signifiant* metaforycznym (przeciwieństwa

---

od powonienia, ponieważ ze wszystkich zmysłów ten zdaje się najmniej wzbogacać nasz umysł".

[28] Sprowadzałoby się to, w sposób zresztą dość zdumiewający, do uznawania każdego *signifiant* za metaforę *signifié*, wówczas gdy w klasycznym rozumieniu metafory mamy tylko zastąpienie jednego *signifiant* przez inne, tzn. taką sytuację, w której *signifié* staje się również *signifiant* innego *signifié*. Czy chwyt Nietzschego nie polega tutaj na przypisaniu każdemu składnikowi dyskursu miana metafory, w miejsce tego, co klasyczna retoryka traktowała — w sposób zresztą równie dziwny — jako figurę szczególną, mianowicie jako m e t o n i m i ę z n a k u? Ta ostatnia polega, jak mówi D u M a r s a i s (*Traité des tropes*, rozdz. II), na braniu „znaku za rzecz oznaczaną". Zajmuje ona ostatnie miejsce na ustalonej przez Du Marsais liście pięciu rodzajów metonimii. Fontanier poświęca jej niecałą stroniczkę. Tłumaczy się to tym, iż użyty znak jest w danym przypadku częścią rzeczy oznaczanej, nie zaś samym tworzywem figur dyskursu. Podane przykłady są przede wszystkim przykładami znaków s y m b o l i c z n y c h, a nie a r b i t r a l n y c h (b e r ł o jako znak godności króla, b u ł a w a — marszałka, k a p e l u s z — kardynała, s z a b l a na oznaczenie żołnierza, t o g a oznaczająca sędziego, „m i e c z oznaczający m ę ż c z y z n ę i k ą d z i e l oznaczającą k o b i e t ę: p r z y w i l e j p r z e c h o d z ą c y z m i e c z a n a k ą d z i e l oznacza przywilej, który przechodzi od mężczyzn na kobiety").

tkwiące w tym składniku sensu, do którego należy całość metafory)[29] nawarstwiają się — to także metafora — w toku całych dziejów filozofii. Nie biorąc pod uwagę, że rozziew między sensem [*sens*] (*signifié*) a zmysłami [*sens*] (*signifiant*) ujawnia się w tym samym rdzeniu (*sensus*, *Sinn*). Można wraz z Heglem podziwiać hojność [*générosité*] tego pierwotnego pnia i spekulatywnie, dialektycznie badać tę tajemniczą przemianę znaczeń; zanim jednak zacznie się stosować dialektyczne pojęcie metafory, trzeba koniecznie prześledzić ową podwójną transformację, która umożliwiła metaforę i dialektykę, pozwalając nazywać sensem [*sens*] to, co musi być obce zmysłom [*sens*].

Ogólna taksonomia metafor — a zwłaszcza metafor zwanych filozoficznymi — zakładałaby przeto rozstrzygnięcie najważniejszych problemów, które konstruują filozofię przez całe jej dzieje. W ten sposób metaforologia osiągnęłaby wobec dyskursu to, że rościłaby sobie pretensje do zdominowania go, że stworzyłaby go, opierając się na jawnej świadomości filozofa lub na systemowej bądź przedmiotowej strukturze jego tekstu; że odtworzyłaby oznaczanie [*vouloir-dire*] albo że rozszyfrowałaby symptom; że wyartykułowałaby lub nie metaforę idiomatyczną (właściwą jakiemuś filozofowi, systemowi lub szczególnemu korpusowi) z metaforyki ogólniejszej, bardziej wymagającej [*contraignante*], trwalszej. Pojęcie metafory wraz ze wszystkimi predykatami pozwalającymi określić jego zakres i rozumienie jest filozofemem.

Konsekwencja tego jest dwojaka i sprzeczna. Z jednej strony jest niemożliwe opanowanie z z e w n ą t r z metaforyki filozoficznej, gdy posługujemy się pojęciem metafory, które jest wytworem filozofii. Jedynie filozofia zdaje się zachowywać jakąś władzę nad swoimi metaforycznymi wytworami. Z drugiej wszakże strony, z tej samej racji, filozofia pozbawia się tego, co sobie daje. Skoro posługuje się narzędziami, które należą do jej własnej sfery, nie może zapanować nad swoją ogólną tropologią i ogólną metaforyką. Może je postrzegać tylko wokół ślepej plamy i ogniska głuchoty. Pojęcie metafory opisywałoby ów kontur, ale nie jest pewne, czy zdołałoby opisać również organizujący go ośrodek; to formalne prawo odnosi się do każdego filozofemu. Dzieje się tak z dwóch sumujących się powodów: 1) filozof nigdy nie odnajdzie w filozofemie tego, co w nim umieścił, a w każdym razie tego, co jako filozof chciał w nim umieścić; 2) podstawowe opozycje metaforologii (*physis/techne*, *physis/nomos*, zmysłowe/inteligibilne, przestrzeń/czas, *signifiant/signifié* itd.) ukonstytuowały się z biegiem historii języka metaforycznego, a ra-

[29] Ta skomplikowana struktura wywołuje wiele nieporozumień. Niektórych można uniknąć dzięki proponowanemu przez I. A. R i c h a r d s a (*The Philosophy of Rhetorics*. Oxford University Press, New York 1965, s. 100) rozróżnieniu na to, co podtrzymuje [*teneur*] metaforę, i to, co jest jej nośnikiem. Sens, znaczenie [*vouloir-dire*] (*meaning*) „musi być wyraźnie odróżnione od tego, co podtrzymuje metaforę".

czej w toku procesu „tropizacji". Choć nie możemy już określać tropów filozoficznych mianem metafor, to jednak nie tworzą one — i to z tych samych powodów — „właściwego" języka. Tylko przekroczywszy sferę różnicy między tym, co właściwe i niewłaściwe, można byłoby zdać sprawę z efektów i właściwości [*propriété*], i niewłaściwości [*non-propriété*]. Z definicji zatem nie istnieje kategoria ściśle filozoficzna pozwalająca określić pewną liczbę tropów, które uwarunkowały strukturację opozycji filozoficznych uważanych za „podstawowe", „strukturujące", „pierwotne"; tak samo stosują się do tej reguły te „metafory", które jak np. słowa „trop" albo „metafora" stanowią rację takiej tropologii. Można by sobie pozwolić na zlekceważenie tego przedednia filozofii, zakładając, że sens, który te figury oznaczają, jest czymś całkowicie niezależnym od tego, co go niesie. Jest to teza filozoficzna, można by nawet powiedzieć, że jest to jedyna teza filozoficzna, ona bowiem tworzy pojęcie metafory, opozycję między tym, co właściwe, i tym, co niewłaściwe, istotne i przypadkowe, między oglądem i dyskursem, myślą i językiem, tym, co pojęciowe, i tym, co zmysłowe, itd.

Taka jest stawka. Ten zbiornik tropów i terminów prefilozoficznych — zakładając, że można doń dotrzeć (jak? — dotknąć, zobaczyć, zrozumieć?) — nie może mieć archeologicznej prostoty właściwego źródła, czystości historii początków. I wiemy też, że nie wchodzi w zakres ani filozoficznej retoryki, ani żadnej meta-filozofii, analogicznej do tej, którą Bachelard, psychoanalizując wyobraźnię materialną, nazywał meta-poetyką. Wiemy to już od chwili, w której poznaliśmy prawo suplementarności (między pojęciem i polem), traktowane jako całkowicie formalna konieczność. Przyjmijmy wstępnie to prawo za hipotezę. Spróbujmy ją zweryfikować, posługując się „przykładami", i być może zarazem uda nam się wypełnić pojęcie metafory, prześledzić całą jej tradycję, tak filozoficzną, jak retoryczną, i uznać jednocześnie, że zasada jej przemian ogranicza jej plastyczność.

[...]

Metafizyka zniesieniem metafory

> I jakkolwiek wyznaczam w ten sposób dużą rolę tak mi sympatycznemu zastosowaniu metafory (ta figura retoryczna oddaje znacznie większe usługi ludzkim aspiracjom ku nieskończoności, niż zwykle wyobrażają sobie ludzie ulegli przesądom lub fałszywym ideom, co na jedno wychodzi), nie zmienia to faktu, że śmieszne usta rybaków pozostają nadal wystarczająco szerokie, żeby połknąć trzy kaszaloty. Ale powściągnijmy naszą myśl, bądźmy poważni i poprzestańmy na trzech małych słoniach, które się właśnie urodziły. [Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje.* Przekład, wstęp i przypisy M. Żurowskiego. Warszawa 1976, IV, s. 134]

> Ogólnie biorąc, jest coś osobliwego w nieodpartej skłonności, która nam każe odnajdywać (a następnie wyrażać) podobieństwa i różnice ukryte w przyrodzonych właściwościach przedmiotów najbardziej sobie przeciwstawnych i niekiedy z pozoru najmniej odpowiednich do takich kombinacji, budzących miłe zaciekawienie i — ręczę słowem honoru — bez najmniejszego trudu dających stylowi pisarza, który sobie funduje taką satysfakcję, niezwykły i niezapomniany wygląd puchacza pełnego dostojeństwa na wieki wieków [*ibidem*, V, s. 150].

Klasyczna retoryka nie może zatem zapanować nad całością, z której wyodrębnia się tekst filozoficzny. Nie tyle metafora znajduje się w tekście filozoficznym (ani w przyporządkowanym mu tekście retorycznym), co ten tekst w metaforze. Metafora przeto nie może już uzyskać miana metafizyki inaczej jak — by tak rzec — przez katachrezę, która przełamując filozoficzne złudzenie metafory, określa ją jako „metaforę nie-prawdziwą".

Czy mimo to wciąż marzymy o jakiejś metafilozofii, o dyskursie bardziej ogólnym, ale nadal filozoficznym dotyczącym metafor „pierwszego stopnia", tych metafor nie-prawdziwych, które zainicjowały filozofię? Analizy zarysowujące się w ramach takiej meta-metaforyki nie byłyby pozbawione znaczenia. Sprowadzałyby się do przeniesienia w dziedzinę filozofii Bachelardowskiego programu „meta-poetyki" [30]. Jakie są granice takiego przekształcenia?

Pod tym względem Bachelard jest wierny tradycji: wcale nie uważa, iż metafora stanowi po prostu i zawsze przeszkodę w poznaniu naukowym czy filozoficznym. Może pomóc w krytycznym wyjaśnieniu pojęcia, obnażyć je jaką złą metaforę, wreszcie „zilustrować" nowe pojęcie. Niewątpliwie „werbalna przeszkoda" w procesie naukowego poznania często przybiera formę metafory („instrumenty metaforyczne", „uogólniony obraz", „metaforyczny charakter niewystarczających wyjaśnień" itp. [31]). Królestwo metafory rozciąga się zapewne poza ramy języka rozumianego jako wąsko pojęte wyrażenie słowne: „metafory uwodzą rozum" [32]. Jednakże z jednej strony psychoanaliza obiektywnego poznania musi ujawnić przede wszystkim „metafory bezpośrednie":

---

[30] G. Bachelard, *Lautréamont*. Corti, 1956, s. 55.

[31] G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, s. 74—75; zob. również s. 15, 194, 195.

[32] *Ibidem*, s. 78. Bachelard cytuje Van Swindena: „To wyrażenie: żelazo jest gąbką magnetyzmu, jest zatem metaforą, która oddala się od prawdy; i mimo to wszystkie wyjaśnienia opierają się na tym wyrażeniu, biorąc je w jego sensie właściwym. Co do mnie jednak, sądzę, że nie jest rzeczą słuszną ⟨...⟩, wiedząc,

> Niebezpieczeństwo zagrażające ze strony metafor bezpośrednich kształtowaniu się umysłu naukowego polega na tym, że nie zawsze są one przemijającymi obrazami; rosną w łonie myślenia autonomicznego; dążą do uzupełniania się, do pełnego ziszczenia się w królestwie obrazu [33].

Tym, co głównie interesuje Bachelarda, jest — jak zobaczymy — system metafor. Z drugiej strony metafora niebezpośrednia, skonstruowana, jest potrzebna wówczas, gdy „ilustruje" wiedzę zdobytą na podstawie złej metafory. Jej wartość jest zatem istotnie pedagogiczna:

> Psychoanaliza obiektywnego poznania musi zatem zająć się, jeżeli już nie wymazaniem, to przynajmniej odbarwieniem tych naiwnych obrazów. Kiedy myślenie abstrakcyjne minie już ten etap, wówczas będzie czas na zilustrowanie ⟨podkreślenie Bachelarda⟩ racjonalnych schematów. Podsumowując, pierwotny ogląd jest przeszkodą w naukowym myśleniu; jedynie obrazowanie dokonujące się poza pojęciem, stopniowo ubarwiające istotne cechy, może pomóc naukowemu myśleniu [34].

Pod koniec *La Formation de l'esprit scientifique* Bachelard podaje najbardziej przejrzyste przykłady wyjaśniające owo pojęcie ilustrowania: przykłady nie tylko koła, jaja i owalu [35], ale także słońca i ogniska, ośrodka, koła i elipsy. Przytoczmy jedynie konkluzję:

że — jak wskazuje rozum — są to wyrażenia błędne, mimo to nadal używać ich do wyjaśniania doświadczeń (1785). Mimo nieco zawikłanej formy myśl Van Swindena jest jasna: nie można równie łatwo, jak się rzekomo sądzi, ograniczyć metafor jedynie do królestwa wyrażeń. Czy tego chcemy, czy nie, metafory urzekają rozum". Nieco dalej Bachelard pokazuje, jak „nawet wielkie umysły są — by tak rzec — zablokowane przez swój pierwszy obraz". „Metafizyka przestrzeni u Kartezjusza" byłaby zatem tylko metaforyką gąbki, „metafizyką gąbki" (s. 79).

[33] *Ibidem*, s. 81. Natomiast w *Discours préliminaire* w omawianej książce Bachelard przyjmuje istnienie metafor skonstruowanych i konstruujących, o statusie pośrednim, które zrywają ze zmysłową bezpośredniością oraz z naiwnym realizmem. Mieszczą się one w porządku „ilości przedstawionej, w pół drogi między konkretem i abstrakcją, w sferze pośredniej ⟨...⟩. Myśl naukową pociągają więc bardziej »konstrukcje« metaforyczne aniżeli realne, »układy przestrzenne« takie, że przestrzeń zmysłowa jest jedynie ich słabiutką namiastką" (s. 5).

[34] *Ibidem*, s. 78: „współczesna nauka posługuje się porównaniem z pompą, ażeby zilustrować ⟨podkreślenie Bachelarda⟩ niektóre właściwości generatorów elektrycznych; ale robi to po to, by wyjaśnić idee abstrakcyjne"; s. 80: „Widać tu wyraźnie kontrast między dwoma rodzajami mentalności: w mentalności naukowej stosuje się analogię hydrauliczną po zbudowaniu materii. Mentalność przednaukowa używa jej przed wyjaśnieniem teoretycznym".

[35] *Ibidem*, s. 233 n. Stosowny to moment, by przypomnieć, że wedle Bachelarda przeszkoda metaforyczna nie jest jedynie przeszkodą epistemologiczną, uporczywie podtrzymującą na polu nauki nienaukowe schematy, które wywodzą się z potocznego lub filozoficznego imaginarium. Czasami jest to przeszkoda filozoficzna, np. wtedy, gdy schematy naukowe bez zastanowienia wprowadza się w dziedzinę filozoficzną. W takim przypadku można by mówić o przeszkodzie

> Nawet w prostym królestwie obrazów często z pożytkiem stosowaliśmy odwrócenie wartości. Tak samo rozwinęliśmy w naszym wykładzie następującą antytezę. Dla Arystotelesa elipsa jest wybrakowanym kołem, kołem spłaszczonym. Dla Newtona koło jest zubożoną elipsą, elipsą, której ogniska są nałożone jedno na drugie. Byłem zatem obrońcą elipsy: środek w elipsie jest bezużyteczny, ponieważ ma ona dwa różne ogniska; prawo powierzchni koła jest czymś banalnym; zastosowane do elipsy — prawo to jest odkrywcze. Próbowałem stopniowo i delikatnie uwolnić umysł od jego przywiązania do ulubionych obrazów. ⟨...⟩ Nie waham się również przedstawić ścisłości jako psychoanalizy intuicji oraz myślenia algebraicznego jako psychoanalizy myślenia geometrycznego. Nawet w królestwie nauk ścisłych nasza wyobraźnia jest sublimacją. Jest pożyteczna, może jednak być myląca, nie wiadomo bowiem, co się sublimuje, ani w jaki sposób się sublimuje. Może zatem oddać przysługi tylko pod warunkiem, że poddano psychoanalizie zasadę. Intuicja nigdy nie może być daną. Na zawsze musi pozostać ilustracją [36].

Ta epistemologiczna dwuznaczność metafory pobudzającej, opóźniającej, idącej zawsze za biegiem myśli, odnosi się najczęściej do nauk przyrodniczych, które są przeto nieustannie krytykowane za swój teleologizm. Nigdzie analogie animistyczne i antropomorficzne (techniczne, społeczne, kulturowe) nie są tak swojskie jak w tych naukach. Czy istnieje gdzieś większa pokusa, by przyjmować metaforę za pojęcie? I czy dla epistemologii oraz krytycznej historii nauk przyrodniczych istnieje zadanie pilniejsze niż rozróżnienie między słowem, metaforycznym nośnikiem, rzeczą i pojęciem? Rozważmy dwa przykłady spośród tych, które przeanalizował Georges Canguilhem. Pierwszy dotyczy „rozwoju teorii komórkowej", z którą „silniej lub słabiej skojarzone są uczuciowe i społeczne wartości współpracy i zrzeszania się" [37].

> Co się tyczy komórki, zbyt wiele zasługi przypisuje się zazwyczaj Hooke'owi. Oczywiście, to właśnie on ją odkrył, trochę przez przypadek i igranie ucieszną dziwnością pierwszych doświadczeń mikroskopowych. Robiąc doświadczenie z cienkim kawałeczkiem korka, Hooke zaobserwował jego budowę pełną prze-

epistemologicznej. Pewien naiwny scjentyzm filozofa może przekształcić język nauki w olbrzymi zbiornik metafor lub „modeli" dla powierzchownych teoretyków. G. Bachelard, *La Philosophie du non*, s. 3: „Nauka jawi się mu ⟨filozofowi⟩ jako szczególnie bogaty zbiór prawdziwych informacji, spójnych wiadomości. Inaczej mówiąc, filozof żąda od nauki po prostu przykładów". Te zaś „są zawsze przywoływane, nigdy rozwijane. Zdarza się nawet, że przykłady naukowe są komentowane wedle zasad nie będących zasadami naukowymi, co prowokuje metafory, analogie, uogólnienia". W tej samej sprawie zob. także zakończenie rozdziału o „różnych metafizycznych wyjaśnieniach pojęcia naukowego" oraz to, co Bachelard mówi o urojeniu analogicznym jako o urojeniu matematyzującym, gdy matematyka i arytmetyka mieszają się do roli metafory (s. 38—40).

[36] Bachelard, *La Formation...*, s. 237.

[37] G. Canguilhem, *La Connaissance de la vie*. Vrin, 2e éd., s. 49. Na temat tej problematyki metafory zob. także *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, zwłaszcza rozdziały zatytułowane *Modèles et analogies dans la découverte en biologie* oraz *Concept et la vie* (zwłaszcza s. 358—360).

gródek. On również wymyślił słowo, pod wpływem obrazu, przez porównanie przedmiotu roślinnego z plastrem miodu, produktem zwierzęcym, który sam z kolei przyrównany został do wytworu człowieka, albowiem komórka jest to mały pokoik. Jednakże odkrycie Hooke'a nie zapoczątkowało niczego, nie stało się punktem wyjścia. Nawet samo słowo zagubiło się i odnalezione zostanie dopiero w następnym wieku.

To odkrycie i ten wynalazek wymagają kilku uwag. Mamy do czynienia z komórką, przedmiotem biologicznym, którego nadmierne zabarwienie uczuciowe jest niewątpliwe i godne zastanowienia. Psychoanaliza poznania ma wszak na tyle pomyślne osiągnięcia, by rościć sobie prawo do godności gatunku naukowego, który — choć w sposób niezbyt uporządkowany — może być stale wzbogacany. Każdy przypomina sobie z lekcji biologii obraz struktury komórkowej istot żywych. Obraz ten jest stały w sposób niemal kanoniczny. Schemat nabłonka podobny jest do plastra miodu. Komórka — słowo to nie kojarzy się nam z mnichem ani z więźniem, lecz z pszczołą. Haeckel zauważył, że komórki wosku wypełnione miodem są doskonałym odpowiednikiem komórek roślinnych wypełnionych płynem komórkowym. Jednakże nie wydaje się nam, by wpływ pojęcia komórki na nasze umysły wynikał z tej pełnej odpowiedniości. A nade wszystko, kto wie, czy zapożyczając od pszczelego ula termin komórki na oznaczenie elementu żywego organizmu, umysł ludzki nie przejął również, niemal nieświadomie, pojęcia współpracy, której rezultatem jest plaster miodu. Tak jak komórka pszczelego plastra jest elementem budowli, tak pszczoły są — wedle wyrażenia Maeterlincka — jednostkami całkowicie wchłoniętymi przez republikę. Faktycznie, komórka jest pojęciem zarazem anatomicznym i funkcjonalnym, pojęciem elementarnego tworzywa i pracy jednostki, pracy częściowej i podporządkowanej [38].

Przedstawiliśmy tutaj określone oddziaływanie tej zwierzęcej metafory ula na rozwój pewnej teorii. Nietzsche natomiast, jak wiadomo, drąży tę metaforę do głębi po to, by zobrazować metaforyczność pojęcia, metaforę metafory, metaforę samej twórczości metaforycznej:

Tylko dzięki niewzruszonej trwałości form wyjściowych pojawia się w ogóle możliwość tworzenia pojęć, od samych metafor poczynając. Owo tworzenie jest naśladowaniem przez metafory relacji czasowych, przestrzennych i liczbowych.

Pierwotnie, jak widzieliśmy, buduje pojęcia język, następnie nauka. Tak jak pszczoła pracuje jednocześnie przy budowie komórek i przy napełnianiu tych komórek miodem, tak nauka bez wytchnienia pracuje w tym wielkim kolumbarium pojęć, przy grobie intuicji, i buduje wciąż nowe i coraz wyższe piętra, kształtuje, czyści, odnawia stare komórki, usiłując przede wszystkim wypełnić ten grobowiec podwyższony do monstrualnych rozmiarów i podporządkować mu cały świat empiryczny, tzn. świat antropomorficzny. O ile człowiek czynu wiąże swoje swoje życie z rozumem i pojęciami, aby nie zostać porwanym przez prąd i nie zagubić samego siebie, o tyle uczony stawia swą chatkę w pobliżu wieży nauki, by pomóc temu pierwszemu i by samemu znaleźć ochronę w tym bastionie. Potrzebuje tej ochrony, istnieją bowiem groźne siły, które stale wywierają nań presję i „prawdzie" naukowej przeciwstawiają „prawdy" zupełnie innego rodzaju, znaczące coś wręcz przeciwnego [39].

---

[38] *Ibidem*, s. 48—49.

[39] Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, s. 193—195.

Ten zabieg Nietzschego (uogólnienie metaforyczności przez pogłębienie pewnej określonej metafory) możliwy jest tylko pod warunkiem, że przyjmie się ryzykowną tezę, iż istnieje ciągłość między metaforą i pojęciem, podobnie jak między zwierzęciem i człowiekiem, między instynktem i wiedzą [40]. Ażeby ten sposób postępowania nie doprowadził w końcu do empirystycznej redukcji wiedzy i wymyślonej ideologii prawdy, konieczne jest zastąpienie klasycznego przeciwieństwa (podtrzymywanego lub zatartego) między metaforą a pojęciem zupełnie inną formułą. Ta ostatnia, nie wprowadzając całej metafizyki związanej z ową klasyczną opozycją, musiałaby jednak zdać sprawę ze specyficznego rozziewu — którego epistemologia nie może zlekceważyć — między tym, co nazywa ona efektami metaforycznymi, a rezultatami naukowymi. Niewątpliwie Nietzsche w swoim rozumowaniu wskazywał na konieczność takiej nowej artykulacji, która spowoduje inne usytuowanie i całkowicie nowe rozumienie wartości nauki i prawdy, a co za tym idzie, również paru innych wartości.

Takie przewartościowanie umożliwi zdefiniowanie ,,figury", która nadal jednak odciska na ,,pojęciu" swój ,,znak", po poprawieniu czy zgoła po porzuceniu tego modelu, ,,który właściwie rzecz biorąc, był zapewne jedynie metaforą" [41].

---

[40] Aby zaznaczyć tę ciągłość, Nietzsche (*ibidem*, s. 183) opisuje metaforyczną tkaninę wytworzoną przez człowieka („w nienaruszalnych przedstawieniach przestrzeni i czasu") jako pajęczynę. Zaznacza i uogólnia konkretną metaforę, której wydźwięk daje się dokładnie określić, np. w historii nauki. Canguilhem (*op. cit.*, s. 64—65) pisze w związku z *Traité des membranes* (1800) Bichata: „Słowo tkanina [*tissu*] zasługuje, by się przy nim zatrzymać. Jak wiadomo *tissu* pochodzi od *tistre*, archaicznej formy czasownika *tisser* [tkać]. O ile wyraz »komórka« wydał nam się obciążony ukrytymi znaczeniami z poziomu uczuciowego i społecznego, o tyle wyraz »tkanina« wydaje się nam nie mniej uwikłany w implikacje pozateoretyczne [*extra-théoriques*]. »Komórka« przywołuje na myśl pszczołę, a nie człowieka. »Tkanina« każe nam myśleć o człowieku, a nie o pająku. Tkanina jest *par excellence* dziełem ludzkim". Por. także słowa Marksa (*Kapitał*, t. 1, s. 189): „Naszym założeniem jest praca w postaci właściwej wyłącznie człowiekowi. Pająk np. dokonuje czynności podobnych do czynności tkacza, pszczoła zaś budową swych komórek woskowych mogłaby zawstydzić niejednego budowniczego-człowieka. Ale nawet najgorszy budowniczy tym z góry różni się od pszczoły, że zanim zbuduje komórkę w wosku, musi ją przedtem zbudować we własnej głowie. Przy zakończeniu procesu pracy zjawia się wynik, który już przed rozpoczęciem tego procesu istniał w wyobrażeniu robotnika, a więc istniał idealnie. Robotnik nie tylko uskutecznia zmianę formy tego, co otrzymał od przyrody; w tym, co mu dała przyroda, urzeczywistnia zarazem swój cel, który jest mu znany, który jest dla niego prawem określającym sposób jego działania i któremu musi podporządkować swoją wolę".

[41] F. Nietzsche, *Le Tout et la partie dans la pensée biologique*. W: *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, s. 332: „W tym więc punkcie eksperymentalna embriologia i cytologia sprecyzowały pojęcie struktury organicznej, które Claude Bernard powiązał zbyt ściśle z modelem społecznym, co było, właściwie rzecz biorąc, jedynie metaforą".

Drugi przykład: kiedy biologiczne pojęcie k r ą ż e n i a krwi zastępuje się technicznym pojęciem n a w a d n i a n i a[42], owo wyjaśnienie bynajmniej nie likwiduje całkiem figury. „Krążenie" nie jest przecież polewaniem ogrodu, jak to opisują *Timaios* [Platona] [43] i *O częściach zwierząt* [Arystotelesa]. „Krążenie [*circulation*]" krwi nie zakreśla dokładnie koła. Jeśli tylko nie uważamy koła za predykat (np. powrót do punktu wyjścia, zamknięcie obiegu), przybiera ono znaczenie tropu, przynajmniej metonimii, jeżeli nie metafory.

Czy tedy każde wyjaśnienie nie jest aby wyjaśnieniem metafory przez pojęcie? Czy wszystkie metafory nie są, mówiąc ściśle, pojęciami i czy zatem s e n s o w n e jest przeciwstawianie ich sobie? Czy dokonywane przez krytykę naukową poprawki nie zmierzają raczej od pojęć-tropów nieskutecznych, źle skonstruowanych, do pojęć-tropów skutecznych, subtelniejszych i bardziej odpowiednich dla danej dziedziny i określonej fazy procesu naukowego? Kryterium tego postępu bądź tej przemiany (jak np. „cięcie" czy też „gruntowne przekształcenie" i tyle innych form) nie jest jeszcze dokładnie określone, ale już teraz widać, że dwa zatarte w nim przeświadczenia rysują się jako problematyczne: 1) że przy wyznaczaniu tego kryterium trzeba posługiwać się terminologią retoryczną (np. „od metafory do pojęcia"); 2) że tropy nieuchronnie sytuują się w przednaukowej fazie wiedzy.

Inaczej mówiąc, istnieje także p o j ę c i e m e t a f o r y: ma ono również swoje dzieje, zakłada istnienie pewnej wiedzy, domaga się od epistemologii określonej konstrukcji, wyjaśnień, krytycznych reguł wprowadzania i likwidowania znaczeń.

Powróćmy do naszego pytania: czy można zrealizować w ramach filozofii Bachelardowski program metapoetyki? Bachelard proponuje, by postępować, tworząc zbiory [*groupes*] i diagramy. Zatrzymajmy się najpierw przy tym. Co się tyczy zbiorów:

> Gdy rozważamy wolność metafor oraz ich ograniczenia, spostrzegamy, że niektóre obrazy poetyckie n a k ł a d a j ą s i ę jedne na drugie z niezawodnością i dokładnością pozwalającą stwierdzić, iż w p o e z j i p r o j e k t u j ą c e j [*pro-*

---

[42] Zob. C a n g u i l h e m, *op. cit.*, s. 22—23.

[43] Biorąc pod uwagę czystą retorykę, C o n d i l l a c (*De l'art d'écrire*, I, 2, rozdz. IV) surowo ocenia figury, jakich używa Platon („ten największy filozof i największy retor"), aby opisać ciało ludzkie, z którego zrobił „wymykającego się wyobraźni potwora"; zwłaszcza gdy „mówi, że krew jest p o k a r m e m c i a ł a: i p o t o — kontynuuje — b y w s z y s t k i e c z ę ś c i m o g ł y o t r z y m a ć p o ż y w i e n i e, w y d r ą ż o n o, n i c z y m w o g r o d z i e, l i c z n e k a n a ł y, a ż e b y s t r u m y k i k r w i ż y ł a m i w y c h o d z ą c y m i z s e r c a — j a k b y z e s w e g o ź r ó d ł a — m o g ł y p r z e p ł y w a ć w t y c h w ą s k i c h p r z e w o d a c h l u d z k i e g o c i a ł a". Condillac przeciwstawia tym metaforom sześć linijek Rousseau, które komentuje następująco: „kwiaty rozwijające się na łodydze zroszonej czystą falą stanowią piękny obraz tego, co we wzniosłej duszy może zrodzić miłość chwały".

jective] są tylko jednym i tym samym obrazem. Np. zgłębiając psychoanalizę ognia, zauważyliśmy, że wszystkie „obrazy" ognia wewnętrznego, ognia ukrytego, ognia tlącego się pod popiołem, słowem ognia, którego nie widać i który zatem wymaga metafor, są „obrazami" życia. Projektujący związek jest tak prosty i dla wszystkich jasny, że bez trudu przekłada się obrazy życia na obrazy ognia i *vice versa*. Zniekształcenie obrazów musi tedy wyznaczać, w sposób ściśle matematyczny, zbiór metafor. Skoro tylko wyróżni się rozmaite zbiory metafor w konkretnym utworze poetyckim, można będzie zauważyć, że czasami niektóre metafory są chybione, ponieważ ich użycie burzy spójność zbioru. Wrażliwe ucho poetyckie reaguje oczywiście spontanicznie na owo błędne zastosowanie metafor i nie potrzebuje pedantycznej aparatury, którą tu stosujemy. Ale metapoetyka musi podjąć się klasyfikacji metafor i wcześniej lub później musi przyswoić sobie jedyną słuszną metodę, jaką jest wyznaczanie zbiorów [44].

Przejdźmy teraz do kwestii opisywania metafor za pomocą diagramów (znowu przedstawienie sfery metametaforyki przez metaforę matematyczną, a mówiąc ściślej — geometryczną, tym razem metaforę odwołującą się do kwiatu):

Jeżeli niniejsza książka może być podstawą jakiejś fizyki czy chemii marzenia, musi wypracować narzędzia obiektywnej krytyki literackiej w najściślejszym sensie słowa. Musi wykazać, że metafory nie są zwykłymi idealizacjami, które niczym sztuczne ognie wzlatują, by wybuchnąć na niebie i szeroko rozpostrzeć swój brak znaczenia. Przeciwnie, skoro poezja jest w pewnym sensie czystą i prostą składnią metafor, to metafory przywołują się wzajemnie i są ze sobą zgodne bardziej aniżeli wrażenia. Każdy zatem poeta musi nam umożliwić narysowanie diagramu, który wyjaśniałby kierunek i symetrię jego

---

[44] Bachelard, *Lautréamont*, s. 54—55. Model projektujący [*projectif*] pozwala tu dostrzec nie tylko syntaktyczną spójność metafor, ale nadto początkową i końcową jedność ich tematu, ich semantyczne ognisko. Wart zresztą uwagi jest dowód Bachelarda: wielorakie obrazy (obrazy ognia, nimi bowiem interesuje się głównie ta metaforologia) odsyłają do tego samego obrazu („jeden i ten sam obraz"), który je ogniskuje i który one odzwierciedlają; chodzi tu wszakże o ogień ukryty, „którego nie widać i który w konsekwencji wymaga metafory". Owo „w konsekwencji" oznacza, iż to, czego się nie widzi, wymaga metafory. Wydaje się to oczywiste. Gdyby jednak zastosować tutaj tę równoważność (ogień przykry = to, co ukryte = życie), to okaże się, że wszystkie metafory są metaforami życia, że życie jest jakby ukrytym ogniskiem wszystkich metafor, tzn. metafor *physis*, metafor źródła i metafory metafor. Obieg znaczeń nie posunął nas zbytnio naprzód i powracamy znowu do owej metafory tego samego, z którego cieniem już oswoiliśmy się. Dlatego właśnie nieco wyżej kładliśmy nacisk na fakt, że kategorie życia, metafory oraz metafory metafory są ze sobą powiązane w sposób konieczny. „Zatem metafora metafory jest dostępna umysłowi. Do pojęcia metafory metafory doszliśmy w naszej ostatniej książce *La Psychanalyse du feu*. Szczegółowe analizy dzieła Lautréamonta prowadziliśmy wyłącznie, mając na względzie *La Psychanalyse de la vie*" (s. 155). Winniśmy tu uznać ścisłe wymogi przyjętego programu. Szacunek dla „wrażliwej duszy poetyckiej", która „sama z siebie reaguje" na niekonsekwencje metafor, jest niemal odwieczny (od Arystotelesa po Condillaca i Hegla), tak samo zresztą jak niechęć do „ograniczania wolności poety" albo do krępowania „twórczości poetyckiej".

metaforycznych odniesień, dokładnie tak samo jak wykres kwiatu utrwala kierunek i symetrię jego kwitnienia. Nie istnieje r z e c z y w i s t y k w i a t bez tej geometrycznej zgodności. Analogicznie niemożliwy jest rozkwit poezji bez pewnej syntezy poetyckich obrazów. Nie należy wszakże dopatrywać się w powyższej tezie zamachu na wolność poety, chęci narzucenia twórczości poetyckiej jakiejś logiki czy, co wychodzi na jedno, jakiejś rzeczywistości. To dopiero potem, obiektywnie, po okresie kwitnienia, sądzimy, iż odkrywamy realizm i wewnętrzną logikę dzieła poetyckiego. Czasami obrazy naprawdę różne, zdawałoby się wrogie sobie, niejednolite, rozproszone, łączą się w cudowny obraz. Najdziwaczniejsze surrealistyczne mozaiki nagle uzyskują ciągłość [45].

Czy to przypisywanie tak wielkiej roli s k ł a d n i, uporządkowanej logice wytworów metaforycznych, „metaforze metafor", da się w ogóle pogodzić z samym pojęciem metafory? Czy możemy uznać ów priorytet składni, nie podważając tym samym semantycznego czy wręcz monosemicznego aspektu metafory? Sam Bachelard pojmuje składniową spójność jako wiązkę znaczeń lub tematów. Wielość metafor podporządkowana jest „jednemu i temu samemu obrazowi", którego rozszczepienie jest jedynie projektującym systemem. Jedność, ciągłość znaczenia dominuje tutaj nad grą składni. Nieco wyżej próbowaliśmy wykazać, że we wszelkich charakterystykach pojęcia metafory zawsze i stale składnia jest elementem podporządkowanym; w innym miejscu [46] pokazaliśmy, jakie są istotne ograniczenia takiego ujęcia problemu metafory.

Czy taka metaforologia, przeniesiona w dziedzinę filozofii, nie odnajdzie w niej zawsze, z góry, tego samego, tej samej *physis*, tego samego sensu (sensu bycia jako obecność albo, c o w y c h o d z i n a t o s a m o, jako obecność/nieobecność), tego samego koła, tego samego ognia, takiego samego światła ukazującego się/skrywającego się, takiej samej wędrówki słońca? Czy wówczas, gdy szuka się metafory, można znaleźć coś i n n e g o aniżeli wciąż to samo? Czy byłoby to podobieństwo? Albo wówczas, gdy chce się określić o w ą d o m i n u j ą c ą metaforę zbioru, która ważna jest ze względu na swą zdolność jednoczenia, czy możemy znaleźć coś innego aniżeli metaforę d o m i n a c j i wzbogaconą o zdolność skrywania się, która pozwala na wymknięcie się władzy: Bóg lub Słońce?

Spróbujmy dla przykładu zarysować diagram metaforyki właściwej (czy uważanej za taką) Kartezjuszowi. Zakładając nawet, *concesso non dato*, że można ściśle wyodrębnić korpus metafor charakterystyczny tylko dla niego, trzeba by wydobyć spod warstwy metafor z pozoru dydaktycznych (tych, które opisał w swej psychologicznej i empirycznej analizie Spoerri: bluszcz i drzewo, droga, dom, miasto, maszyna, fundament i łańcuch) stratyfikację inną, mniej jawną, lecz równie systematycznie ułożoną, która nie znajduje się jedynie pod poprzednią, ale się z nią przeplata. Znajdziemy w niej wosk i pióro, odzienie i nagość, statek, ze-

---

[45] B a c h e l a r d, *La Psychanalyse du feu*, s. 213—214.

[46] B a c h e l a r d, *La Double séance, II*. W: *La Dissémination*.

gar, nasienie i magnes, książkę, patyk itd. Odtworzyć gramatykę tych metafor to wysłowić ich logikę w dyskursie, który nie uważa sam siebie za metaforyczny i który nazywamy systemem filozoficznym, to wydobyć sens pojęć i porządek racji. Ale znaczy to także, że w schematach powtarzających się stale i trwale, w systemach najdłuższych sekwencji ujawnimy tę „samą" metaforę, która tu i tam może funkcjonować odmiennie. Przede wszystkim jednak respektować filozoficzną swoistość tej składni to także uznać jej podporządkowanie sensowi, znaczeniu, prawdzie filozoficznego pojęcia, *signifié* filozofii. Treść dominującej metafory, jaką jest koło heliotropu, odnosi się do tego najważniejszego *signifié* onto-teologii. Niewątpliwie tak ważne u Kartezjusza metafory światła i koła funkcjonują w jego systemie inaczej niż u Platona czy Arystotelesa, Hegla albo Husserla. Jeżeli jednak umieścimy się w punkcie najbardziej krytycznym i najbardziej Kartezjańskim postępowania krytycznego, w punkcie przesadnego wątpienia i hipotezy złośliwego ducha, w punkcie, gdzie wątpienie atakuje nie tylko idee zmysłowe, lecz również idee „jasne i wyraźne" oraz matematyczne pewniki, to jak wiadomo, okaże się wówczas, że tym, co pozwoli rozpocząć na nowo i kontynuować dyskurs, jego ostatecznym źródłem, jest *lumen naturale*. Ani przyrodzone światło rozumu, ani żaden ze znanych dzięki niemu aksjomatów nie są nigdy podane radykalnemu wątpieniu. Wątpi się zawsze w świetle. „Wszystko bowiem, co mi się ujawnia przez przyrodzone światło rozumu (jak np. że stąd, iż wątpię, wynika, że istnieję, itd.), żadną miarą nie może podlegać wątpliwościom"[47]. Wśród aksjomatów, które przyrodzone światło rozumu objawia mi jako prawdziwe, za każdym razem, na każdym etapie, istnieją takie pewniki, które pozwalają pokonać wątpienie i posuwać się dalej w porządku następujących po sobie racji, a zwłaszcza udowodnić istnienie Boga, który nie jest zwodzicielem.

> Jest zaś rzeczą oczywistą dzięki przyrodzonemu światłu rozumu, że przynajmniej tyle musi być rzeczywistości w całkowitej przyczynie sprawczej, ile w jej skutku ⟨s. 52⟩; tak że to, iż zachowywanie różni się od stworzenia tylko pojęciowo, należy też do tego, co jest oczywiste dzięki przyrodzonemu światłu rozumu ⟨s. 64⟩. Z tego dostatecznie wynika, że nie może On być zwodzicielem, bo oczywiste jest dzięki przyrodzonemu światłu rozumu, że wszelkie oszustwo i wszelkie zwodzenie ma źródło w jakimś braku ⟨s. 68—69⟩.

Przyrodzone światło rozumu poprzedzające jakiekolwiek pojawienie się czegoś określonego, poprzedzające jakąkolwiek ideę przedstawiającą, stanowi jakby sam eter myślenia i właściwego mu dyskursu. Jako przyrodzone ma ono swoje źródło w Bogu, w Bogu, którego istnienie zostało podane w wątpliwość, a następnie udowodnione dzięki niemu. „Nie

---

[47] R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii* (przełożyli M. i K. Ajdukiewiczowie) *wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora* (przełożył S. Świeżawski) oraz *Rozmowa z Burmanem* (przełożyła I. Dąmbska), T. 1. Warszawa 1958, s. 50. [Dalsze odesłania bezpośrednio w tekście].

mam żadnego powodu, by się skarżyć, że Bóg nie dał mi większej zdolności pojmowania czy też doskonalszego światła przyrodzonego, niż mi dał" (s. 80). Unikając błędnego koła, którego tak się obawiał, Descartes wpisuje ogniwa rozumowania w koło przyrodzonego światła, które pochodzi od Boga i powraca do Boga.

Ta metaforyka niewątpliwie wyraża się w specyficznej składni; jako metaforyka jednak przynależy do składni bardziej ogólnej, do szerszego systemu, który obejmuje również platonizm. Wszystko rozjaśnia się w blasku słońca, w błyskach nieobecności i obecności, w świetle oślepiającym, promiennym, zachwycającym. Pod koniec *Medytacji trzeciej* istnienie Boga zostaje udowodnione po raz pierwszy dzięki przyrodzonemu światłu rozumu, którym On sam nas obdarzył, udając, że zniknął, i pozwalając nam szukać oślepiającego źródła jasności:

> chciałbym zatrzymać się jakiś czas na kontemplacji najdoskonalszego Boga, rozważyć Jego cudowne przymioty i oglądać, podziwiać i uwielbiać niezrównane piękno tego niezmierzonego światła, tyle, ile potrafi znieść wzrok mojego w pewnej mierze oślepionego nimi umysłu ⟨s. 69⟩.

Uwielbienie jest, rzecz jasna, zachwytem filozofa i ponieważ przyrodzone światło jest przyrodzone, Descartes nie rozciąga swoich rozważań tak szeroko jak teolog, tzn. ktoś, kto zadowala się metaforami, i komu należy je pozostawić:

> Autor mógłby na podstawie swej filozofii dostatecznie wytłumaczyć stworzenie świata, według tego, co o tym mówi *Genesis*. ⟨...⟩ owa opowieść o stworzeniu tam zawarta jest przenośnią, dlatego również trzeba ją zostawić teologom. ⟨...⟩ To także, co się mówi o kataraktach otchłani, jest przenośnią; i ta metafora jest dla nas zakryta [48].

Obecność zanikająca w promieniach swego oddziaływania, ukryte źródło światła, prawdy i sensu, zatarcie oblicza bytu — oto rezultaty p o w r o t u sytuacji, w której metafizyka jest podporządkowana metaforze.

Metaforom [*aux métaphores*]. To słowo pisze się wyłącznie w liczbie mnogiej. Gdyby była możliwa tylko jedna metafora, co jest głębokim marzeniem filozofii, gdyby grę metafor można było sprowadzić do kręgu jednej rodziny lub jednego zbioru metafor, albo zgoła do jednej „centralnej", „fundamentalnej", „podstawowej" metafory, wówczas nie byłoby już prawdziwej metafory, a tylko dzięki tejże prawdziwej metaforze zapewniona byłaby czytelność tego, co właściwe. Otóż to, co metaforyczne, podlega składni, ponieważ występuje zawsze w liczbie mnogiej, co umożliwia, również w filozofii, t e k s t, który nie sprowadza się do historii swojego sensu (tzn. oznaczonego pojęcia, czyli metaforycznej treści, do t e z y), do widzialnej lub niewidzialnej obecności swojego tematu (czyli sensu i prawdy bycia). Ale z drugiej strony to, co metaforyczne, nie

---

[48] D e s c a r t e s, *Rozmowa z Burmanem*. W: *Medytacje...*, t. II, s. 280—281.

sprowadza się do składni, przeciwnie rozsadza ją i dlatego metafora sama siebie znosi. Ponieważ może być tym, czym jest, tylko zacierając się, toteż stale sama siebie niszczy.

Ta autodestrukcja idzie d w i e m a drogami, które są niemal styczne, a jednak różne, powtarzają się, naśladują i oddalają od siebie wedle pewnych praw. Pierwszy z tych sposobów polega na obronie przed rozpuszczeniem metaforyczności w składni, co groziłoby ostateczną utratą sensu: ta droga polega na zniesieniu [*relève*] metafory przez metafizykę we właściwym sensie bytu. Uogólnienie metafory może oznaczać tę paruzję. Metafizyka zatem pojmuje metaforę jako coś, co wstaje w jej horyzoncie albo w jej własnej głębi i wreszcie odnajduje w niej źródło swojej prawdy. Wędrówkę słońca interpretuje krąg odbijający światło, powrót do siebie bez zagubienia kierunku [*sens*], bez nieodwracalnej utraty. Ten powrót słońca do siebie — to uwewnętrznienie słońca — nie jest czymś charakterystycznym wyłącznie dla rozważań Platona, Arystotelesa, Kartezjusza itd. ani dla nauki logiki jako koła kół, ale również — i za jednym zamachem — dla każdego metafizyka. Widzialne zmysłami słońce, które wstaje na Wschodzie, pozwala się uwewnętrznić u schyłku swej drogi w oku i w sercu Zachodu. Zachód podsumowuje, podejmuje i ziszcza istotę człowieka „oświeconego przez prawdziwe światło" (*photizomenos photi alethino*) [49].

---

[49] G. W. F. H e g e l, *Wykłady z filozofii dziejów.* W przekładzie J. G r a b o w s k i e g o i A. L a n d m a n a. Wstępem poprzedził T. K r o ń s k i. Warszawa 1958, s. 154—155: „W przeglądzie geograficznym wskazaliśmy w ogólnym zarysie bieg dziejów powszechnych. Słońce, światło świta w krajach Wschodu. Światło wyraża jednak prosty stosunek do siebie samego: światło, będąc samo w sobie czymś ogólnym, istnieje równocześnie jako podmiot w słońcu. Opisywano często scenę, kiedy ślepiec, który nagle odzyskał wzrok, widzi brzask poranny, stopniowo wzmagające się światło i wreszcie promienny blask wschodzącego słońca. Pierwsze jego uczucie w tej czystej jasności to całkowite zapomnienie o sobie i bezwzględny podziw. W miarę jak słońce wznosi się wyżej, podziw ten maleje. Zaczyna on stopniowo dostrzegać przedmioty otaczające, od nich zaś następuje zwrot do świata wewnętrznego i w ten sposób czyni się krok naprzód ku relacji: przedmiot — świat wewnętrzny. Wówczas od bezczynnego przyglądania się przechodzi człowiek do czynu, wieczorem zaś ma już zbudowany gmach, który utworzył z blasku swego wewnętrznego słońca, a kiedy spojrzy nań wieczorem, budzi on w nim większy szacunek niż to poranne, zewnętrzne słońce. Teraz bowiem pozostaje on w relacji do własnego ducha, a to znaczy — w wolnej relacji. Jeśli zatrzymamy ten obraz w pamięci, będziemy mieli obraz całego pochodu dziejów powszechnych, codziennego wielkiego dzieła ducha.

Dzieje powszechne przesuwają się od wschodu na zachód; Europa jest niewątpliwie ich końcem, Azja ich początkiem. Dla dziejów powszechnych istnieje Wschód *kat eksochen*, aczkolwiek wschód sam przez się jest niewątpliwie czymś względnym; bo chociaż ziemia ma kształt kuli, to jednak dzieje nie okrążają jej dokoła, lecz posiadają swój jednoznacznie określony wschód: jest nim Azja. Stąd wschodzi zewnętrzne, fizyczne słońce, aby zajść na zachodzie. Ale wschodzi tu też inne słońce — wewnętrzne słońce samowiedzy, które roztacza szlachetniejszy blask.

mam żadnego powodu, by się skarżyć, że Bóg nie dał mi większej zdolności pojmowania czy też doskonalszego światła przyrodzonego, niż mi dał" (s. 80). Unikając błędnego koła, którego tak się obawiał, Descartes wpisuje ogniwa rozumowania w koło przyrodzonego światła, które pochodzi od Boga i powraca do Boga.

Ta metaforyka niewątpliwie wyraża się w specyficznej składni; jako metaforyka jednak przynależy do składni bardziej ogólnej, do szerszego systemu, który obejmuje również platonizm. Wszystko rozjaśnia się w blasku słońca, w błyskach nieobecności i obecności, w świetle oślepiającym, promiennym, zachwycającym. Pod koniec *Medytacji trzeciej* istnienie Boga zostaje udowodnione po raz pierwszy dzięki przyrodzonemu światłu rozumu, którym On sam nas obdarzył, udając, że zniknął, i pozwalając nam szukać oślepiającego źródła jasności:

> chciałbym zatrzymać się jakiś czas na kontemplacji najdoskonalszego Boga, rozważyć Jego cudowne przymioty i oglądać, podziwiać i uwielbiać niezrównane piękno tego niezmierzonego światła, tyle, ile potrafi znieść wzrok mojego w pewnej mierze oślepionego nimi umysłu ⟨s. 69⟩.

Uwielbienie jest, rzecz jasna, zachwytem filozofa i ponieważ przyrodzone światło jest przyrodzone, Descartes nie rozciąga swoich rozważań tak szeroko jak teolog, tzn. ktoś, kto zadowala się metaforami, i komu należy je pozostawić:

> Autor mógłby na podstawie swej filozofii dostatecznie wytłumaczyć stworzenie świata, według tego, co o tym mówi *Genesis*. ⟨...⟩ owa opowieść o stworzeniu tam zawarta jest przenośnią, dlatego również trzeba ją zostawić teologom. ⟨...⟩ To także, co się mówi o kataraktach otchłani, jest przenośnią; i ta metafora jest dla nas zakryta [48].

Obecność zanikająca w promieniach swego oddziaływania, ukryte źródło światła, prawdy i sensu, zatarcie oblicza bytu — oto rezultaty p o w r o t u sytuacji, w której metafizyka jest podporządkowana metaforze.

Metaforom [*aux métaphores*]. To słowo pisze się wyłącznie w liczbie mnogiej. Gdyby była możliwa tylko jedna metafora, co jest głębokim marzeniem filozofii, gdyby grę metafor można było sprowadzić do kręgu jednej rodziny lub jednego zbioru metafor, albo zgoła do jednej „centralnej", „fundamentalnej", „podstawowej" metafory, wówczas nie byłoby już prawdziwej metafory, a tylko dzięki tejże prawdziwej metaforze zapewniona byłaby czytelność tego, co właściwe. Otóż to, co metaforyczne, podlega składni, ponieważ występuje zawsze w liczbie mnogiej, co umożliwia, również w filozofii, t e k s t, który nie sprowadza się do historii swojego sensu (tzn. oznaczonego pojęcia, czyli metaforycznej treści, do t e z y), do widzialnej lub niewidzialnej obecności swojego tematu (czyli sensu i prawdy bycia). Ale z drugiej strony to, co metaforyczne, nie

---

[49] D e s c a r t e s, *Rozmowa z Burmanem*. W: *Medytacje...*, t. II, s. 280—281.

sprowadza się do składni, przeciwnie rozsadza ją i dlatego metafora sama siebie znosi. Ponieważ może być tym, czym jest, tylko zacierając się, toteż stale sama siebie niszczy.

Ta autodestrukcja idzie d w i e m a drogami, które są niemal styczne, a jednak różne, powtarzają się, naśladują i oddalają od siebie wedle pewnych praw. Pierwszy z tych sposobów polega na obronie przed rozpuszczeniem metaforyczności w składni, co groziłoby ostateczną utratą sensu: ta droga polega na zniesieniu [*relève*] metafory przez metafizykę we właściwym sensie bytu. Uogólnienie metafory może oznaczać tę paruzję. Metafizyka zatem pojmuje metaforę jako coś, co wstaje w jej horyzoncie albo w jej własnej głębi i wreszcie odnajduje w niej źródło swojej prawdy. Wędrówkę słońca interpretuje krąg odbijający światło, powrót do siebie bez zagubienia kierunku [*sens*], bez nieodwracalnej utraty. Ten powrót słońca do siebie — to uwewnętrznienie słońca — nie jest czymś charakterystycznym wyłącznie dla rozważań Platona, Arystotelesa, Kartezjusza itd. ani dla nauki logiki jako koła kół, ale również — i za jednym zamachem — dla każdego metafizyka. Widzialne zmysłami słońce, które wstaje na Wschodzie, pozwala się uwewnętrznić u schyłku swej drogi w oku i w sercu Zachodu. Zachód podsumowuje, podejmuje i zaszcza istotę człowieka „oświeconego przez prawdziwe światło" (*photizomenos photi alethino*) [49].

---

[49] G. W. F. H e g e l, *Wykłady z filozofii dziejów*. W przekładzie J. G r a b o w s k i e g o i A. L a n d m a n a. Wstępem poprzedził T. K r o ń s k i. Warszawa 1958, s. 154—155: „W przeglądzie geograficznym wskazaliśmy w ogólnym zarysie bieg dziejów powszechnych. Słońce, światło świta w krajach Wschodu. Światło wyraża jednak prosty stosunek do siebie samego: światło, będąc samo w sobie czymś ogólnym, istnieje równocześnie jako podmiot w słońcu. Opisywano często scenę, kiedy ślepiec, który nagle odzyskał wzrok, widzi brzask poranny, stopniowo wzmagające się światło i wreszcie promienny blask wschodzącego słońca. Pierwsze jego uczucie w tej czystej jasności to całkowite zapomnienie o sobie i bezwzględny podziw. W miarę jak słońce wznosi się wyżej, podziw ten maleje. Zaczyna on stopniowo dostrzegać przedmioty otaczające, od nich zaś następuje zwrot do świata wewnętrznego i w ten sposób czyni się krok naprzód ku relacji: przedmiot — świat wewnętrzny. Wówczas od bezczynnego przyglądania się przechodzi człowiek do czynu, wieczorem zaś ma już zbudowany gmach, który utworzył z blasku swego wewnętrznego słońca, a kiedy spojrzy nań wieczorem, budzi on w nim większy szacunek niż to poranne, zewnętrzne słońce. Teraz bowiem pozostaje on w relacji do własnego ducha, a to znaczy — w wolnej relacji. Jeśli zatrzymamy ten obraz w pamięci, będziemy mieli obraz całego pochodu dziejów powszechnych, codziennego wielkiego dzieła ducha.

Dzieje powszechne przesuwają się od wschodu na zachód; Europa jest niewątpliwie ich końcem, Azja ich początkiem. Dla dziejów powszechnych istnieje Wschód *kat eksochen*, aczkolwiek wschód sam przez się jest niewątpliwie czymś względnym; bo chociaż ziemia ma kształt kuli, to jednak dzieje nie okrążają jej dokoła, lecz posiadają swój jednoznacznie określony wschód: jest nim Azja. Stąd wschodzi zewnętrzne, fizyczne słońce, aby zajść na zachodzie. Ale wschodzi tu też inne słońce — wewnętrzne słońce samowiedzy, które roztacza szlachetniejszy blask.

Sam dyskurs filozoficzny opisuje metaforę przemieszczającą się i rozpływającą między dwoma słońcami. Ten kres metafory nie jest traktowany jako śmierć ani jako przesunięcie, lecz jako uwewnętrzniająca się anamneza (*Erinnerung*), skupienie sensu, zniesienie tego, co jest samą metaforycznością, przez to, co jest samą właściwością. Nieopanowanym pragnieniem filozofii jest wyrazić — znieść — uwewnętrznić — udialektycznić — opanować metaforyczny rozziew między źródłem a nią samą, znieść ten rozziew, który narodził się na Wschodzie. W świecie tego marzenia metafora rodzi się na Wschodzie w momencie, kiedy Wschód, zabierając się do mówienia, pracowania, pisania, zawiesza swoją radość, oddziela się od samego siebie i nazywa nieobecnością: niech będzie to, co jest. Przynajmniej taka jest opinia filozofii w jej wypowiedziach z dziedziny geografii tropów i historii retoryki.

> Tak jak pierwsze pobudki, które kazały człowiekowi mówić, były pobudkami uczuciowymi, tak jego pierwsze wyrażenia były tropami. Jako pierwszy narodził się język metaforyczny, sens właściwy został odnaleziony jako ostatni.

Oraz „duch języków wschodnich" polega na tym, że są „żywe i metaforyczne" [50].

> Nie tylko greccy filozofowie jak Platon i Arystoteles, albo wielcy historycy i mówcy jak Tukidydes i Demostenes, ale także wielcy poeci, jak Homer i Sofokles — choć i u nich zdarzają się porównania — używają na ogół zawsze wyrazów w znaczeniu właściwym. Ich plastyczna surowość i prostota nie znosi takiej mieszaniny, jaką zawiera w sobie metafora, i nie pozwala im odchodzić od jednolitego, jakby z jednego tworzywa odlanego, doskonałego materiału po

Dzieje powszechne są szkołą dyscypliny: od niepohamowania woli w stanie natury — do ogólności i subiektywnej wolności".

[50] J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*. Éd. Ch. Pourset, s. 45 i 41. Zob. również E. B. de Condillac: *O pochodzeniu poznania ludzkiego*. Tłumaczył K. Brończyk. Kraków 1952. — *Logika czyli Pierwsze zasady sztuki myślenia*. Z oryginału francuskiego przełożył J. Znosko. Wstępem i przypisami opatrzył T. Kotarbiński. Warszawa 1952, s. 108: „Rodzenie się wyobrażeń i władz duszy musiało być w tych językach (tj. w pierwiastkowych pospolitych językach) widocznym, bo w nich pierwsze znaczenie wyrazu było wiadome, a podobność wszystkie inne nadawała. Wtedy w nazwiskach wyobrażeń pod zmysły nie podpadających znajdowano nazwiska tych wyobrażeń zmysłowych, od których one pochodziły; i zamiast uważania ich za nazwiska właściwe tych wyobrażeń, uważano je jako wyrażenia przenośne, które razem ich źródło ukazywały. Tak np. nie pytano się wtedy, czy wyraz *substantia* znaczy co inszego, jak to, co jest pod spodem (*quod substat*); czy wyraz rozwaga znaczy co inszego, jak ważyć, przeważać, porównywać. Słowem, ani pomyślano zadawać tych pytań, które dzisiejsi metafizycy zadają: bo języki, wcześnie na wszystko odpowiadając, wszczynać ich nie dozwalały, i jeszcze złej metafizyki nie było.

Dobra metafizyka wprzód nim języki zaczęła się i jej one winne to wszystko, cokolwiek mają najlepszego. Ale ta metafizyka była wówczas bardziej instynktem niż umiejętnością. Bo natura ludzi mimo ich wiedzy prowadziła; a metafizyka nie pierwej umiejętnością została, aż dopiero wtedy, kiedy przestała być dobrą." Zob. także Fontanier, *op. cit.*, s. 157.

to tylko, aby tu i ówdzie zebrać parę tzw. „kwiatków” wyrazu. Przenośnia bowiem powoduje zawsze przerwę w biegu wyobrażeń ⟨...⟩. Chętnie natomiast posługują się niewłaściwym wyrażeniem, a nawet nie mogą się bez niego obejść, kraje Wschodu, a zwłaszcza późniejsza poezja mahometańska, następnie zaś poezja nowożytna [51].

Filozofia zatem określa metaforę jako tymczasowe zagubienie sensu, jako oszczędność, która jednak nie powoduje niepowetowanych szkód w dobytku, jako odwrót z pewnością nieunikniony, ale dziejący się w historii i w którego horyzoncie rysuje się, po zatoczeniu okręgu, powrót do właściwego sensu. Dlatego właśnie sposób, w jaki filozofia odnosi się do metafory, zawsze jest dwuznaczny: metafora jest czymś zagrażającym i obcym wobec o g l ą d u (zobaczenia lub dotknięcia), wobec p o j ę c i a (uchwycenia lub właściwej obecności *signifié*), wobec ś w i a d o m o ś c i (bliskości własnej obecności); ale zarazem metafora jest wspólniczką tego, czemu zagraża, jest niezbędna w takiej mierze, w jakiej od-wrót jest po-wrotem określonym przez funkcję podobieństwa (*mimesis* i *homoiosis*). Pod tym względem przeciwstawienia między oglądem, pojęciem i świadomością tracą wszelką ważność. Te trzy kategorie przypisane są porządkowi i ruchowi, tak samo jak metafora.

Stąd zatem wszelka teleologia znaczeń posługująca się filozoficznym pojęciem metafory podporządkowuje metaforę prawdzie, jej wytwarzaniu jako nagiej obecności, władzy języka pełnego i uwolnionego od składni, powołaniu płynącemu z czystego nazywania — bez zróżnicowania składniowego lub w każdym razie bez artykulacji w istocie n i e d a j ą c e j s i ę n a z w a ć [*innommable*] czy sprowadzić do zniesienia przez semantykę bądź do dialektycznej interioryzacji.

D r u g i sposób samozniszczenia metafory byłby łudząco p o d o b n y do filozoficznego. Tym razem samozniszczenie, przenikając i powielając pierwszy sposób, polegałoby na dodatkowym oporze syntaktycznym, na tym wszystkim, co (np. we współczesnej lingwistyce) likwiduje opozycję między semantyką a syntaksą, niweczy zwłaszcza filozoficzną hierarchię podporządkowującą składnię semantyce. To samozniszczenie również miałoby formę uogólnienia, jednakże tym razem nie chodziłoby już o rozwinięcie i potwierdzenie filozofemu; raczej o to, by rozciągając go nieograniczenie, pozbawić go określających go właściwości. I w rezultacie rozsadzić pocieszające podobieństwo między tym, co metaforyczne i co właściwe, przeciwieństwo, w którym to, co metaforyczne, i to, co właściwe, tylko odbijają się wzajem i odsyłają sobie swoje promieniowanie.

Metafora zatem zawsze nosi w sobie własną zgubę. Niewątpliwie jest to zarazem śmierć filozofii. Ten dopełniacz ma jednak dwojakie znaczenie. Czasami jest to śmierć filozofii, śmierć pewnego gatunku należącego do filozofii, który rozpoznaje się i spełnia w obliczu tej śmierci; czasami

---

[51] H e g e l, *Wykłady o estetyce*, t. 1, s. 642.

jest to śmierć jakiejś filozofii, która nie dostrzega, że umiera, i nie odnajduje siebie w śmierci.

Arystoteles sądził, że rozpoznał w homonimii — w cechach sofisty — figurę tego, co podwaja i co zagraża filozofii: te dwa rodzaje śmierci powtarzają się i naśladują wzajemnie w heliotropie. Heliotrop Platona czy Hegla z jednej strony, heliotrop Nietzschego lub Bataille'a [52] z drugiej — by posłużyć się tu metonimicznymi skrótami. Ten kwiat zawsze nosi w sobie swoje podwojenie: wszystko jedno, czy będzie to nasienie, czy typ, przypadkowość zawarta w jego programie, czy też konieczność tkwiąca w jego diagramie. Heliotrop zawsze jest w stanie znieść samego siebie. I zawsze może stać się zasuszonym w książce kwiatem. Choćby nie istniał w żadnym ogrodzie, zawsze istnieje kwiat zasuszony w książce; i żaden język — z racji powtórzeń, w które pogrąża się bez końca — nie może zamienić się w antologię. Żadna ontologia nie potrafi zredukować tego dodatkowego kodu, który przecina pole języka, nieustannie przesuwa ogrodzenia, gmatwa linie, otwiera obwód.

Chyba że antologia będzie również litografią. Heliotrop jest także nazwą kamienia: cennego, zielonkawego, porysowanego czerwonymi żyłkami, kamienia, który jest rodzajem wschodniego jaspisu.

Przełożyła *Wiktoria Krzemień*

---

[52] Zob. także oprócz dobrze znanych tekstów Bataille'a niektóre z jego *Premiers écrits*. W: *Oeuvres complètes*. Éd. D. Hollier. Gallimard, 1970, t. 1: *L'Anus solaire, Le langage des fleurs, La mutilation sacrificielle de l'oreille coupée de Van Gogh, Le bas matérialisme et la gnose, Soleil pourri, Corps célestes* itd.

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

EUGENIO DONATO

RUINY PAMIĘCI: FRAGMENTY ARCHEOLOGICZNE I ARTEFAKTY TEKSTOWE

Pamięci Earla J. Wassermana

> Każde żyjące stworzenie jest także zwierzęciem wykopaliskowym. [J. Monod]
>
> Natura nie jest początkiem, lecz wyczerpanym tropem. [J. Riddel]
>
> Znak, pomnik-życia-w-śmierci, pomnik-śmierci-w-życiu, grobowiec tchnienia lub samo ciało zabalsamowane, wyniosłość chowająca w swych głębinach hegemonię duszy i opierająca się trwaniu, twardy tekst z kamieni pokrytych inskrypcjami, to piramida. [J. Derrida]

Freud niejednokrotnie prównywał pracę psychoanalityka do pracy archeologa. W artykule *Construction in Analysis* pisał np.:

> Jego ⟨psychoanalityka⟩ praca konstrukcyjna czy, jak kto woli, rekonstrukcyjna, w znacznej mierze przypomina pracę archeologa nad starożytną budowlą lub osadą, która uległa zniszczeniu i spoczęła w ziemi. Oba procesy są zgoła identyczne, wyjąwszy lepsze warunki pracy psychoanalityka. ⟨...⟩ Psychoanalityk, wnioskując na podstawie fragmentów wspomnień, postępuje tak jak archeolog, który odtwarza mury budowli na podstawie zachowanych fundamentów [1].

Świadomość zatem nie jest sama w sobie ciągła ani w czasie, ani w przestrzeni. Przeszłość jednostki nie daje się pojmować jako obecność prosta, bezpośrednia, przezroczysta i totalna. Przeszłość jako pamięć jest

---

[Eugenio Donato (1937—1983), amerykański teoretyk i historyk literatury, wykładał na kilku uniwersytetach, m. in. na The Johns Hopkins University w Baltimore, był związany z pismami „Modern Language Notes" i „Glyph". Ogłosił wiele rozpraw, był współredaktorem — wraz z R. Mackseyem — głośnej książki zbiorowej *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (1970). Pośmiertnie ukazała się książka *The Spirit of Decadence: Essays on the Fictions of Flaubert*.

Przekład według: E. Donato, *The Ruins of Memory: Archeological Fragments and Textual Artifacts*. „Modern Language Notes" 93 (1978), s. 575—596.]

[1] S. Freud, *Standard Edition*. T. 23. London 1953—1973, s. 259.

pogrzebana i zrujnowana, jest studnią, w której spoczywają fragmenty niezdolne ukazać się światłu pamięci bez skomplikowanej maszynerii konstrukcji językowych i przedstawień [*representations*].

Ponadto natura elementów pogrzebanych w przeszłości pamięci różni się od natury wywoływanych przez nie późniejszych przedstawień. Jak fragmenty archeologiczne będą one zawsze różne i nieciągłe w stosunku do ich rekonstrukcji percepcyjnych czy językowych. Nawet przy założeniu, że fragmenty archeologiczne pogrzebane w przeszłości to nic innego, tylko przedstawienia, porządek tego, co w postaci ruin spoczywa w pamięci, różni się od porządku późniejszych rekonstrukcji. W rzeczywistości w tożsamościach i ciągłościach generowanych przez powtarzalny mechanizm przypominania, odtwarzania i przedstawiania kryje się niemożliwa do określenia różnica między elementami pogrzebanymi w przeszłości pamięci a ich późniejszym przypomnieniem w teraźniejszości przedstawienia.

W psychoanalizie to, co nieświadome, jest tyleż przestrzenią, w której spoczywają fragmenty pamięci, co i tworem pamięci nie poddającym się bezpośrednio percepcji, przywodzącym, w dosłownym sensie, do ruiny przedmioty, które przybywają, by tę przestrzeń wypełnić, oraz przedstawienia, które ją wypełniają. Pamięć nie jest zwyczajną przeszłością, którą można powołać do istnienia aktem woli, ani też jej przedmioty nie są pospolitymi przedmiotami, których tożsamość daje się ustalić percepcyjnie. Aby mogły stać się obiektami zwyczajnej percepcji, należy je zrekonstruować: wtedy i tylko wtedy będą istnieć jako przedstawienia językowe lub obrazowe.

Gest Freuda wyznaczający pamięci pozycję tak wieloznaczną nie był nowatorski, wynikał natomiast z dobrze ugruntowanej tradycji, przywodząc do logicznej konkluzji proces, który nurtował całą XVIII-wieczną epistemologię.

W niniejszym szkicu chciałbym rozważyć pewne aspekty problemów pamięci oraz odnotować niektóre z ich następstw dla zagadnień przedstawienia, zwłaszcza zaś — dla zagadnień przedstawienia literackiego.

*

Analityka przedstawienia, która stała się kierunkiem dominującym we współczesnej krytyce literackiej, zakwestionowała związek „przedmiotu" literackiego z jego przedstawieniem językowym, podważając tym samym zasadniczą dla potwierdzenia ich tożsamości pozycję podmiotu działającego jako „intencja" lub miejsce percepcji. W niniejszym artykule zadaniem naszym jest ponowne przebadanie przynajmniej tej części naszego kanonu literackiego, który jak można przypuszczać, zakładał, na początku bądź w zakończeniu wypowiedzi literackiej, tożsamość przedmiotu i przedstawienia lub wyznaczał wypowiedzi funkcję świadectwa takiego doznania całkowitej ich zgodności.

Odnowienie zainteresowania poetami romantycznymi zawdzięczamy w dużej mierze temu właśnie nowemu kontekstowi krytycznemu, albowiem niełatwo byłoby wskazać kanon literacki inny niż romantyzm, w równym stopniu motywowany czy zajmujący się w sposób równie systematyczny zagadnieniem przedstawienia literackiego i problematyczną rolę, którą odgrywa przedmiot w związku z przedstawieniem.

Artykuł Paula de Mana poświęcony strukturze intencjonalnej obrazu romantycznego [2] mógłby, ze względu na swój zakres, znaczenie i zwięzłość, posłużyć nam za dogodny punkt wyjścia. De Man charakteryzuje krótko właściwości języka poezji romantycznej:

> Podstawowa wieloznaczność charakteryzująca poetykę romantyczną to obfitość obrazów współistniejąca z równą obfitością przedmiotów naturalnych oraz temat wyobraźni ściśle związany z tematem natury ⟨s. 66⟩,

podnosząc następnie kwestię pozycji przede wszystkim „Przedmiotu Naturalnego" oraz ogólnie — „Natury" w poezji romantycznej. Założywszy, że „Obraz inspiruje tęsknota do przedmiotu naturalnego, rozrastająca się tak, iż staje się tęsknotą do początku tego przedmiotu" (s. 69), de Man pisze dalej:

> Owa tęsknota może istnieć tylko wtedy, gdy zapomina się o transcendentalnej obecności. ⟨...⟩ Istnienie obrazu poetyckiego jest samo w sobie przejawem boskiej nieobecności, zaś świadome posługiwanie się obrazami poetyckimi jest tej nieobecności potwierdzeniem ⟨s. 76⟩.

Stąd, zdaniem de Mana, „Tęsknota do przedmiotu staje się tęsknotą do bytu, który nigdy, z samej swej natury, nie stanie się jednostkową obecnością" (s. 76). Według de Mana właśnie owa tęsknota tworzy w pewnych przypadkach złudzenie bezpośredniego obcowania [*immediacy*] z „Przedmiotem Naturalnym". Mówiąc słowami de Mana:

> Czasami myśl i poezja romantyczna wydają się tak bliskie całkowitemu poddaniu się tęsknocie do przedmiotu, że trudne staje się odróżnienie przedmiotu od obrazu, wyobraźni od percepcji, mowy ekspresywnej, czyli tworzącej, od mimetycznej, czyli dosłownej ⟨s. 70⟩.

Dlatego de Man ostrzega przed „Krytykami, którzy mówią o »szczęśliwym związku« materii i świadomości", ponieważ „nie rozumieją, że sama konieczność ustanowienia tego związku w medium języka wskazuje na to, że nie istnieje on w rzeczywistości" (s. 70), i wnosi, że poeci romantyczni są „pisarzami współczesnymi, którzy jako pierwsi zakwestionowali, w języku poezji, ontologiczną pierwotność przedmiotu zmysłowego" (s. 77).

---

[2] P. de Man, *Intentional Structure of the Romantic Image*. W: *Romanticism and Consciousness*. Ed. H. Bloom. New York 1970. Artykuł ukazał się po polsku w wersji pierwotnej z 1960 r.: P. de Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 3, s. 307—319.]

Cytowałem artykuł de Mana tak obszernie, ponieważ zostały w nim wyraziście zarysowane liczne zagadnienia, które współczesna krytyka literacka podejmuje nader często. Przedstawienie „Przedmiotu Naturalnego" rozstrzyga o ontologicznym morderstwie tegoż przedmiotu; tęsknota do przedmiotu jest przede wszystkim poetycką alegoryzacją owego morderstwa; wreszcie — co jest raczej przypuszczalnym punktem oparcia, nie zaś otwartym argumentem de Mana — jeżeli za niemożliwość związku stanowiącego o przedmiocie jako o obecności transcendentalnej odpowiada głównie język, ów związek nie istnieje nawet w percepcji uprzywilejowanej, którą można by później wskrzesić przez tęsknotę w przedstawieniu językowym.

O ile stwierdzenie pierwsze, że język uniemożliwia „szczęśliwy związek", jest obecnie, po Derridzie, rodzajem komunału, o tyle implikowane przez nie stwierdzenie drugie, że „ontologiczna pierwotność przedmiotu zmysłowego" daje się zakwestionować, jest chyba bardziej wątpliwe. Także i tym razem można powołać się na Derridę, kiedy np. pisze:

> Twierdząc, że percepcja nie istnieje lub że to, co się nazywa percepcją, nie jest pierwotne, i że w pewien sposób wszystko „zaczyna się" przez „ponowne przedstawienie [*re-présentation*]" (propozycja, która oczywiście daje się utrzymać tylko przez przekreślenie tych dwóch ostatnich pojęć: oznacza ona, że nie ma „początku", a ponowne przedstawienie, o którym mówimy, nie jest modyfikacją owego „ponownego", będącego następstwem przedstawienia początkowego, wprowadzając [*réintroduisant*] różnicę „znaku" w samą istotę tego, co „początkowe [*originaire*]"), nie chodzi o wyjście poza fenomenologię transcendentalną, czy to w kierunku „empiryzmu", czy to w kierunku „Kantowskiej" krytyki roszczeń intuicji pierwotnej [3].

Posługując się zasadniczym rozróżnieniem wprowadzonym przez Saida [4], możemy inaczej wyrazić powyższe stwierdzenie, mówiąc, że percepcja jest dla Derridy początkiem [*beginning*], a nie źródłem [*origin*]. Teza Derridy wspiera się na dekonstrukcjonistycznej interpretacji Husserla i jest co najmniej wątpliwe, czy daje się ona przystosować bez nowej strategii odczytania do tekstów romantycznych, które bodaj powierzchownie wydają się często waloryzować moment percepcyjny doświadczenia, mimo iż tenże moment traktowany jest nierzadko jako różny i odległy w stosunku do upamiętniającej go instancji piszącej.

---

[3] J. Derrida, *La Voix et le phénomène*. Paris 1972, s. 50. Godny odnotowania jest fakt, że artykuł de Mana został opublikowany w pierwotnej wersji w 1960 r., wyprzedzając prace Derridy. Można zatem sądzić, że przyczyną świeżej daty zainteresowania pracami Derridy nie jest powodowany modą import obcej metody krytycznej, lecz bliskie, wymagające jeszcze zbadania, powinowactwo najnowszych osiągnięć kontynuatorów Nowej Krytyki w anglo-amerykańskich badaniach literackich z filozofią kontynentu europejskiego.

[4] [Edward W. Said — znawca literatury angielskiej, komparatysta i krytyk literatury, profesor Columbia University. Donato powołuje się prawdopodobnie na pracę Saida *Beginnings. Intention and Method* (1975), poświęconą problemowi rzeczywistego początku dzieła literackiego. — Przypis tłum.]

Zajmijmy się pokrótce tekstem tak znanym, jak *Opactwo w Tintern* Williama Wordswortha, w nadziei nie przedstawienia nowej interpretacji utworu, lecz umiejscowienia problemu. Zrazu wydaje się, że *Opactwo w Tintern* nie problematyzuje związku elementu percepcyjnego utworu z jego zapisem językowym. Poeta powraca do miejsca, które odwiedził w przeszłości i ponownie doświadcza, percepcyjnie oraz emocjonalnie, wpływu oglądanego krajobrazu:

⟨...⟩ I ponownie
Oglądam strome urwiska wyniosłe,
Co na ten widok odludny i dziki
Rzucają myśli o głębszym odludziu,
Łącząc krajobraz ze spokojem nieba [5].
⟨w. 4—8, s. 10⟩

Mimo to, schemat czasowy, w który ujęte zostały poprzedzające wersy i następujący opis, jest daleki od prostoty. Opisu nie inspiruje wizja pierwotna czy pierwsze wrażenie, lecz drugie, ponowne odwiedziny miejsca, które poeta nawiedził był niegdyś:

Pięć lat minęło; pięć wiosen, i przeciąg
Pięciu zim długich! I słyszę ponownie
Wody, co z górskich źródeł tu się toczą
Z cichym lądowym szumem.
⟨w. 1—4, s. 10⟩

Jednakże podczas powtórnych odwiedzin poeta nie jest w stanie wskrzesić pierwotnego doznania. Ponieważ jego „ja" obecne jest nieciągłe w czasie wobec „ja" dawnego, nie może on odzyskać ani dawnego „ja", ani pierwotnej percepcji, która w swojej bezpośredniości nie była skażona refleksją:

⟨...⟩ Nie umiem
Malować tego, czym byłem. Wodospad
Mnie jak namiętność nawiedzał; szczyt skały,
Góry i lasy, głębokie, posępne,
Ich barwy, kształty, były dla mnie wtedy
Łaknieniem; były uczuciem, miłością,
Którym nie trzeba wdzięków odleglejszych,
Jakich dostarcza myśl, ni ciekawości,
Nie pożyczonej od oka. Czas minął,
I obolałych jego uciech nie ma,
Ani uniesień zawrotnych.
⟨w. 75—85, s. 13⟩

Percepcja dawna, choć nie poddaje się opisowi ani przedstawieniu, istnieje wszakże jako przedstawienie za sprawą mechanizmu pamięci, który można dowolnie przywrócić. Tak więc pamięć dostarcza środków po-

---

[5] W. Wordsworth, *Opactwo w Tintern*. W zbiorze: *Angielscy „Poeci Jezior". W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey*. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński. Wrocław 1963, s. 10. BN II 143.

zwalających utrwalić przedstawienie pierwotnej, nie dającej się przedstawić percepcji, i tworzy złudzenie czasowej ciągłości.

Odwiedzając ponownie brzegi rzeki Why, poeta konfrontuje nie wizję czy percepcję pierwotną, lecz późniejszą pamięciową percepcję przedstawieniową, która z kolei pozwoli na przedstawienie językowej. Utwór jest możliwy dzięki zapisanemu w pamięci obrazowi: „Obraz umysłu ożywa ponownie" (w. 61, s. 12).

Gdyby przepadł poeta, i wówczas pamięć, a nie jej utwór, zapewni przyszłość owemu przedstawieniu przez ten sam mechanizm zapisu pamięciowego, ponieważ to samo przedstawienie będzie nadal istnieć dzięki pamięci siostry poety:

> Niechaj twa pamięć będzie jak mieszkanie
> Wszech słodkich dźwięków i harmonii;
> ⟨w. 141—142, s. 15⟩ [6]

Powyższe powierzchowne uwagi o *Opactwie w Tintern* nie powstały z zamiarem zaproponowania szkicowego planu interpretacji utworu, nie była to także próba objaśnienia Wordswortha złożonej metafizyki przyrody. Chciałem po prostu, wybierając jeden z wielu przykładów, poddać myśl, że problematyka percepcji i przedstawienia jest w romantyzmie nierozerwalnie związana z problematyką pamięci. Jeśli przedstawienie wyklucza obecność lub jeśli epifania przedmiotu naturalnego uniemożliwia przedstawienie, percepcja utrzymuje „Przedmiot Naturalny" w stanie zawieszenia w czasie właśnie dzięki pamięci. Takie przedstawienie można następnie przywrócić przez wspomnienie bądź ponowne przypomnienie w mowie poetyckiej.

*

Chciałbym obecnie zająć się na krótko Heglem, jako że właśnie u Hegla znajdujemy najbardziej systematyczne opracowanie funkcji pamięci w relacji do percepcji i przedstawienia.

Heglowski *Geist*, objaśniany jako „prawda duszy i świadomości" [7] (s. 179) kryje w swojej ogólności wiele romantycznych grzechów. Jednakże — i to właśnie interesuje mnie w tym miejscu — nie może on nabrać treści obiektywnej bez świadomości, a zatem i percepcji. *Geist* musi objawić się obiektywnie, oddalając dane percepcji przez przedsta-

---

[6] [Dorothy Wordsworth (1771—1855), siostra poety, towarzyszyła mu w wycieczce do ruin opactwa cystersów w Tintern w lipcu 1798 r. — Przypis tłum.]

[7] Wszystkie cytaty z Hegla pochodzą z trzeciej części *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1816), która ukazała się w przekładzie W. Wallace'a pod tytułem *Hegel's Philosophy of Mind*. Oxford 1971. Cytując Hegla, nie zaznaczam różnicy między tekstem głównym i *Zusätze*, lecz traktuję je łącznie, jako jeden tekst. Pozostaję przy niemieckim słowie *Geist*, zamiast — wzorem Wallace'a — tłumaczyć je jako *mind*.

wienie: „*Geist* jest właśnie owym wzniesieniem ponad naturę i fizyczność, ponad zespolenie z przedmiotem wewnętrznym".

Dają się tu zauważyć dwa problemy, jeden wyraźny, drugi ukryty, które Hegel musi rozstrzygnąć z pomocą swojej metody dialektycznej. Po pierwsze świadomość i percepcja dostarczają elementów fragmentarycznych, nie powiązanych. Percepcja jest z definicji metonimiczna i synekdochiczna. W swojej bezpośredniości treść percepcji nie uwzględnia realizacji ani totalnego „ja", ani totalnej natury. Po drugie, bezpośredniość percepcji musi ulec oddaleniu przez przedstawienie, w przeciwnym razie bezpośredniość nie dozwoli kognitywnie ogarnąć ani podmiotu, ani przedmiotu. Te dwa problemy stanowią w rzeczy samej podłoże całej romantycznej epistemologii „Przedmiotu Naturalnego". Poezję romantyczną ustawicznie nurtują kwestie, jak przejść od fragmentaryczności percepcji do jej totalności, jak dotrzeć do natury „Przedmiotu", nie tracąc przywileju bezpośredniości percepcji.

Powróćmy jednak do Hegla. Można by przypuszczać, że to, co Hegel nazywa „oglądem" [*intuition*] (*Anschauung*), jest pierwszą bezpośrednią percepcją przedmiotu przez podmiot:

> Gdy rozum osiąga konkretną jednię obu momentów, tzn. gdy jest jednocześnie w owej zewnętrznie istniejącej substancji w sobie zapamiętały, a przy tym w owym zapamiętaniu pogrążony poza swoją jaźnią, to właśnie jest O g l ą d e m, czyli Wizją Duchową ⟨s. 155⟩.

Wszelako ów „ogląd" to percepcja więcej niż zwyczajna: to w rzeczywistości percepcja uprzywilejowana, która ogarnia istotę przedmiotu, percepcja, która nie poprzestaje na samej przedmiotu zewnętrzności, lecz osiąga swój cel, pojmując jego istotę ukrytą za wyglądami. Tak więc nie percepcje zwyczajne, lecz „ogląd" jest nieodzowny i w filozofii, i w poezji [8]. Jednakże ów ogląd zostaje przeniesiony bezpośrednio na przedstawienie, które będzie z kolei przechowane w pamięci:

> duch obejmuje ogląd w posiadanie, przenika go, uwewnętrznia, odnajduje się (uwewnętrznia) w nim, uobecnia się i przez to się uwalnia. Zamykając się w sobie, rozum wznosi się do stadium duchowego przedstawienia. W przedstawieniu duch p o s i a d a ogląd: ogląd jest w duchu i d e a l n i e o b e c n y, nie z n i k n ą ł, ani też po prostu p r z e m i n ą ł. Tak więc mówiąc o oglądzie podniesionym do przedstawienia, język zgoła słusznie powiada: z o b a c z y-

---

[8] Np. w *Zusatzu* do § 449 Hegel pisze: „Zazwyczaj właśnie człowiek wykształcony posiada intuicję wolną od mnóstwa przypadkowych oglądów ⟨*insights*⟩ rozumowych. Człowiek rozumny, wykształcony, nawet jeśli nie para się filozofią, zdolny jest sięgnąć istoty rzeczy, sedna treści w jej prostej naturze jakościowej. Jednakże aby to osiągnąć, zawsze niezbędna jest myśl. Ludzie wyobrażają sobie często, że poeta, jak w ogóle artysta, przystępuje do dzieła w sposób czysto intuicyjny. Wcale nie tak rzecz się przedstawia. Przeciwnie, prawdziwy poeta przed rozpoczęciem swej pracy i podczas jej wykonywania musi zastanawiać się i myśleć.

łem to [*I have seen this*]. W ten sposób wyrażona zostaje nie sama przeszłość ⟨lecz⟩ zaiste także teraźniejszość: przeszłość jest tu czysto względna i istnieje jedynie w zestawieniu bezpośredniego oglądu z tym, co jest obecnie w przedstawieniu. Słowo „posiadać [*have*]" zastosowane w czasie [przeszłym] dokonanym ma jednak, zgoła osobliwie, znaczenie teraźniejszości: to, co zobaczyłem [*have seen*], to nie to, co zaledwie posiadłem [*had*], lecz i posiadam nadal [*still have*], to zatem coś, co jest we mnie obecne. W tym zastosowaniu słowa „posiadać" można dostrzec ogólną oznakę istoty ducha nowoczesnego, który wyraża nie tylko to, że przeszłość w swojej bezpośredniości przeminęła, lecz i to, że w duchu jest przeszłość nadal obecna ⟨s. 201⟩.

„Ogląd" jest więc jedynie „idealnie obecny", ponieważ pierwsze przedstawienie przedmiotu w postaci obrazu oddala go w bezpowrotną przeszłość — „zobaczyłem to". Wbrew Heglowi, pragnącemu ocalić przed własnym argumentem pewną formę obecności dla oglądu, to oczywiste, że ogląd jest zawsze pogrzebany w przeszłości, która nie może być bezpośrednio obecna. Przedstawienie przywłaszcza sobie teraźniejszość oglądu i usuwa go do bezpowrotnie minionej pamięci. Wbrew Heglowi pierwszy obraz, pierwsze przedstawienie stanowi „morderstwo" „Przedmiotu Naturalnego". „Przedmiot Naturalny" to zaledwie nieobecność wpisana w obraz lub przedstawienie.

Obrazy i przedstawienia tworzą magazyn pamięci. Owe obiekty pamięci są bytami niezwykłymi, zważywszy, że nie posiadają odrębnego statusu ontologicznego — „o przedstawieniu jako takim nie można powiedzieć, że jest" (s. 201), ani też nie udaje im się mimetycznie podtrzymać złudzenia obecności przedmiotu;

> to, co przedstawione w postaci obrazu, zyskuje niezniszczalność jedynie kosztem jasności i świeżości bezpośredniej odrębnej natury [*individuality*] tego, co intuicyjnie [*intuitively*] postrzegane we wszystkich swoich trwale określonych przejawach; ogląd, stając się obrazem, ciemnieje i traci wyrazistość ⟨s. 203⟩.

Jak opisuje Hegel, nagromadzenie obrazów tworzy osobliwą mroczną czeluść odciętą od świadomości w czasie i w przestrzeni, niezbędną jednak do zrozumienia późniejszego przedstawienia przedmiotu w świadomości lub mowie:

> Obraz, jeśli nie został w ten sposób zatrzymany w pamięci, już nie istnieje, lecz jest przechowywany poza świadomością ⟨...⟩ rozum jako tę nocy podobną sztolnię albo czeluść ⟨...⟩ należy pojmować jako sztolnię podświadomą. ⟨...⟩ Nikt nie wie, jaka mnogość nieprzebrana obrazów przeszłości w niej drzemie; czasami budzą się przypadkiem, lecz nie można ich, jak to się mówi, przywołać na pamięć ⟨s. 204—205⟩.

Z tejże osobliwej mrocznej otchłani wypełnionej zaciemnionymi obrazami stworzy rozum, przez powtórne oddalenie, jeszcze jeden zbiór przedstawień, które Hegel rozważać będzie jako przedstawienia „właściwe":

> obraz zostaje oddany jako różny od oglądu i zarazem oddzielony od pustki nocy, ⟨w której⟩ pierwotnie był pogrążony. Rozum jest zatem siłą zdolną zro-

dzić swój przedmiot posiadania i obyć się bez zewnętrznego oglądu dla swojego w nim istnienia. „Synteza" wewnętrznego obrazu i przypomnianego istnienia jest przedstawieniem właściwym ⟨s. 205⟩.

Przedstawienia „właściwe" nie tylko są co najmniej dwukrotnie oddalone od „Przedmiotu", lecz i tworzą się jedynie przez podwojony mechanizm repetycji. Z jednej strony są one świadomymi wspomnieniami wspomnień nieświadomych, z drugiej zaś, aby ogląd można było przypomnieć, on sam musi zostać powtórzony: „Przeto jeśli mam zachować coś w pamięci, muszę posiadać powtórzone oglądy tego" (s. 205). Bez powtórnego przypomnienia nie ma gwarancji, że kiedykolwiek zdołam odczytać to, co zostało złożone w pamięci. Zdolny jestem wspominać, ponieważ ogląd powtórny pozwala na odczytanie tego, co do tej pory było może zapisane, lecz nieczytelne. Zaiste jedynie dzięki możliwości przywrócenia oglądu przez mechanizm repetycji zyskuje się pewność, że dany ogląd istniał na początku.

Funkcję nadawania formy tego typu przedstawieniom wyznacza Hegel wyobraźni: „Rozum, czynny w owym posiadaniu ⟨przedstawienia⟩ to wyobraźnia odtwórcza, gdzie obrazy wywodzą się z wewnętrznego świata należącego do jaźni, która teraz nimi włada" (s. 206). Wyobraźni udaje się ostatecznie wytworzyć obraz trwały, za którym pozostają półmroczne obrazy intuicji i wyblakłe przedstawienia wspomnień. Nie należy jednak nigdy tracić z oczu przepastnej struktury rozciągającej się pierwotnie pod kreowanymi przez wyobraźnię przedstawieniami, które według Hegla staną się pierwszymi znaczącymi przedstawieniami przez ich ukonstytuowanie się w postaci symboli, tworzących z kolei materię poezji.

Nie ma potrzeby zagłębiać się w Heglowską analizę sposobu, w jaki przedstawienia stają się symbolami oraz znakami i jak odróżnienie tak symboli tworzących uprzywilejowany język poezji, jak i znaków — uprzywilejowanego języka filozofii jest równie niezbędne, co i nie dające się utrzymać. W artykule *Le Puits et la pyramide*[9] Derrida przedstawił nam analizę tak precyzyjną, na jaką tylko pozwala metoda semiologiczna Hegla.

Dla własnych celów chciałbym jedynie dodać dwie uwagi. Stworzywszy królestwo obrazów, Hegel przystępuje do tworzenia świata mowy, który konstytuują przeciwstawne symbolom znaki. Według Hegla znaki stanowią system, w którym związek przedstawienia i przedmiotu jest arbitralny. Język jest więc metaforycznie raz jeszcze oddalony od przedstawianych przezeń „Przedmiotów Naturalnych". Posługując się dawniejszą terminologią, można powiedzieć, że podczas gdy przedstawienia obrazowe to metafory motywowane, język jest konstytuowany przez zbiór

[9] J. Derrida, *Le Puits et la pyramide.* W: *Marges de la philosophie.* Paris 1972.

metafor nie umotywowanych. W niezwykłej metaforze, udramatyzowanej w tytule Derridy, Hegel porównuje znak językowy do piramidy:

> Znak to pewien ogląd bezpośredni, przedstawiający znaczenie całkowicie odmienne od tego, które do niego należy w sposób naturalny; to piramida, w której przechowuje się przeniesioną tam obcą duszę ⟨s. 213⟩.

Dysponujemy własnym komentarzem Hegla danym w *Wykładach o estetyce*[10], iż w piramidzie utrwalona została i zachowana sama śmierć. W istocie, piramida stanowi symbol śmierci „Przedmiotu Naturalnego" w znaku. W analizie końcowej kreowana przez język Heglowska pamięć wtórna (*Gedächtnis*) to nic innego, tylko cmentarzysko archeologiczne pełne nagrobnych pomników. W innym miejscu starałem się wykazać, jak owa metafora stanowi w rzeczywistości alegoryczny emblemat sposobu znaczenia romantycznego tekstu literackiego w ogóle.

Po drugie, stworzone przez wyobraźnię przedstawienie obrazowe jest strukturą tropologiczną. Obraz konstruuje synekdocha metonimicznie przeniesiona na przedstawienie metaforyczne. W tym zakresie epistemologia Hegla jest epistemologią krytyczną. Hegel, jak wszyscy romantycy, usiłuje przezwyciężyć jej ograniczoność drogą dociekań filozoficznych i metafizycznych. Dla nas wszakże znaczenie Heglowskiej, jakby wyraził to Nietzsche — „mitologii filozoficznej" oraz praktyki poetyckiej romantyzmu polega na radykalizacji problemów postawionych przez ówczesną epistemologię miast po prostu ich poniechania, do czego mogłyby upoważniać wyznawane przez romantyków poglądy estetyczne i metafizyczne.

*

Na marginesie chciałbym w tym miejscu zwięźle przedstawić tekst, który choć pośrednio tylko związany z naszymi rozważaniami mógłby dopomóc w koncentracji nad zagadnieniem przedstawienia „Przedmiotu Naturalnego" w romantyzmie. W rozdziale X księgi II *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego* pisze Locke:

> Niewątpliwie są ludzie, u których pamięć jest tak trwała, że na cud to niemal zakrawa; ale mimo to, jak się wydaje, idee nasze słabną stale, nawet najgłębiej wrażone i u ludzi o najlepszej pamięci; jeżeli więc nie ożywia ich co pewien czas nowe działanie zmysłów i refleksja dotycząca tych rodzajów rzeczy, jakie po raz pierwszy wywołały w umyśle te idee, to ich ślady, wrażone w umysł, zacierają się i ostatecznie nic zgoła po nich nie pozostaje. Tak więc idee nabyte w młodości, podobnie jak dzieci, często umierają przed nami; i umysły nasze są niby grobowce, do których się zbliżamy, gdzie, chociaż

---

[10] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. Objaśnieniami opatrzył A. Landman. T. 1. Warszawa 1964, s. 556.

spiż lub marmur zachował się jeszcze, to przecież czas zatarł napisy, a rzeźby pokrył pleśnią [11].

Powyższy fragment można by interpretować jako bezpośrednie obalenie (wyprzedzające fakt) Heglowskiej analizy wspomnienia i pamięci. Pamięć jako system nie jest w stanie utrzymać się w postaci ogólnej całości, nie ma także żadnej pewności, że pod naporem czasu czy historii poszczególne elementy systemu pozostaną nie zmienione. Elementy pamięci same stają się funeralnymi alegoriami nieuchronnego zaniku całego systemu przedstawień.

Locke rzecz jasna mówi o pamięci indywidualnej. Jednakże w romantyzmie konieczne było umocnienie systemu pamięci, jako że potrzebowano owego systemu, aby ocalić, wbrew przedstawieniu, pozycję „Przedmiotu Naturalnego". Strategia jest tu w miarę niezmienna i polega na przypisaniu pamięci lub równoważnej jej percepcji podmiotowi transcendentalnemu. Hegel nadaje podmiotowi transcendentalnemu, wszechobecnemu w historii nazwę *Geist*. Ze swojej strony Coleridge wyposaża transcendentalny podmiot w percepcję uprzywilejowaną:

> W y o b r a ź n i ę rozważam zatem jako pierwotną lub wtórną. W y o b r a ź n i ę pierwotną uznaję za Siłę żywotną i pierwszą Przyczynę wszelkiej percepcji ludzkiej, za powtórzenie w ograniczonym umyśle odwiecznego aktu stworzenia w nieograniczonym j e s t e m [12].

Coleridge czyni więc percepcję indywidualną, jak powiada, „echem minionego". Bez transcendentalnego podmiotu, mówiąc słowami Coleridge'a, „wszystkie przedmioty (j a k o przedmioty) są w istocie niezmienne i martwe". Zbyteczne jest wszakże rozważanie w tym miejscu owych strategii indywidualnych równie szczegółowo jak powszechnego i ciągłego pragnienia stabilizacji systemów przedstawień zagrażających uprzywilejowanej pozycji „Przedmiotu Naturalnego", który wbrew wszelkim możliwym porękom metafizycznym zostaje przedstawiony metaforycznie pod postacią pamięci lub emblematycznie — jako mroczna czeluść albo pomnik nagrobny.

*

Powróćmy do artykułu de Mana, który stanowił nasz punkt wyjścia. W drugiej jego części de Man dowodzi, cytując teksty Rousseau, Hölderlina i Wordswortha, że w romantyzmie utrata przywileju „Przedmiotu Naturalnego" w stosunku do przedstawienia literackiego przejawia się przez tęsknotę do innej, odmiennej natury: „tęsknota do przedmiotu sta-

---

[11] J. L o c k e, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. Przełożył z oryginału angielskiego B. J. G a w e c k i. Przejrzał C. Z n a m i e r o w s k i. T. 1. Warszawa 1955, s. 190—191.

[12] S. T. C o l e r i d g e, *Biographia Literaria*. T. 1. Oxford 1954, s. 202.

je się tęsknotą do bytu, który nigdy, z samej swej natury, nie stanie się jednostkową obecnością" (s. 76). Wyobraźnia pozwala w ten byt wniknąć. De Man dodaje jednak:

> owa wyobraźnia ma niewiele wspólnego ze zdolnością, która wytwarza obrazy naturalne. ⟨...⟩ Oznacza ona natomiast pewną możliwość w pełni samowystarczalnej egzystencji świadomości, niezależnie od wszelkich związków ze światem zewnętrznym ⟨s. 76⟩.

Nie będąc całkowicie odmiennego zdania, chciałbym przez zwięzłą analizę tekstów Wordswortha, które cytuje de Man, podsunąć myśl, że z temporalnym oddaleniem „Przedmiotu Naturalnego" przez przedstawienie wiąże się w istocie jego oddalenie w przestrzeni. W obliczu podwójnej utraty bytu, który nie może nigdy ziścić się tu i teraz, poeta zaiste silnie pragnie transcendentalnej obecności, lecz wyobraźnia nie jest zdolna poddać mu niczego prócz przedstawieniowej fikcji:

> ⟨...⟩ nazw rzeczy,
> Pokarm, co umysł dla siebie go stworzył,
> Pozbawion żywych obrazów Przyrody,
> Zmuszony sobie samemu być życiem
> I nieustannie zżerany pragnieniem
> Wielkości, piękna i miłości. [13]
> ⟨ks. VI, w. 300—305⟩

Obok wyjątków z *Nowej Heloizy* i *Heim Kunft* Hölderlina cytuje de Man znany fragment ks. VI *Preludium* opisujący dolinę na przełęczy Simplon, gdzie:

> Wysoko, bezmiernie wysoko,
> I nieruchome wichry wodospadów,
> Bór, co, butwiejąc, nigdy nie zbutwieje,
> I hulający wszędzie, wzdłuż szczeliny,
> Wiatr przeciw wiatrom, obłędnym, zgubionym;
> Z błękitu nieba bijące potoki,
> Skały, szepczące nam coś wprost do ucha,
> Głaz czarny, mokry, co gada przy drodze,
> Jakby w nim głos był; ten mącący w głowie,
> Zawrotny widok strumienia, co szalał,
> Nieokiełznane chmury i kraj niebios,
> Wrzawa i spokój, ciemności i światło —
> Były jak twory umysłu jednego,
> Jak rysy jednej twarzy, kwiecie drzewa
> Jednego, pismo wielkie Objawienia,
> Jako symbole i typy wieczności,
> Pierwszych, ostatnich, środka i bez końca.
> ⟨ks. VI, w. 556—572, s. 179⟩

---

[13] Fragmenty *Preludium* cytuję według wydania z 1850 r. [W. Wordsworth, *Preludium*. W zbiorze: *Angielscy „Poeci Jezior"*, s. 174. Znane są dwa warianty tekstu *Preludium*: tekst pierwotny z 1805 r., odnaleziony w 1926 r., oraz miejscami zmieniony i uzupełniony przez poetę tekst pierwszej edycji z 1850 r. Podstawę przekładu Kryńskiego stanowi tekst z 1805 r. — Przypis tłum.]

Opisywana we fragmencie przyroda odznacza się w istocie niezwykłością, przeciwstawnością i uprzywilejowaniem. Na jej szczególny charakter wskazuje wyznacznik czasowy. Nie jest to natura podporządkowana doczesności przedstawienia. Trwa ona w bezpośredniości absolutnej, ponieważ jest niezmienna w czasie, stała, zawsze obecna.

Powyższy fragment stanowi jednak źródło licznych problemów. Zanim je omówię, pozwolę sobie uczynić niezbyt odkrywcze uogólnienie. Wszystkie cytowane przez de Mana teksty dotyczą tego samego obszaru geograficznego i traktują o górach oraz wysokości. Jest to fakt znaczący, albowiem począwszy od poetów romantycznych, przez cały wiek XIX, wysokość stanowi emblemat przestrzenny różnicy i odległości wobec absolutnego źródła [*origin*]. Dlatego np. uprzywilejowaną przyrodę pierwotną lub „Przedmiot Naturalny" umieszcza się często na niedostępnej wysokości, zestawiając ją z przyrodą dolin poddaną przedstawieniowemu działaniu czasu. Nierzadko zakłada się związek bezpośredniości i epifanii z górami. Wysokość staje się obiegową metaforą różnicy w stosunku do źródła.

Opis przejścia przez Alpy w ks. VI *Preludium* Wordswortha jest więc szczególnie znaczący, jako że w pewnym sensie alegoryzuje poetycką wyprawę po „Przedmiot Naturalny". Na początek znów pozwolę sobie stwierdzić rzecz oczywistą. Opis Alp stanowi urywek poematu stworzonego przez pamięć. Podobnie jak pozostała część poematu wyjątek poświęcony przeprawie przez Alpy zbudowany jest z fragmentów pamięci. W istocie nie jest to próba odtworzenia ciągłości narracyjnej, lecz po prostu wyliczenie waloryzowanych przez pamięć szczególnie charakterystycznych momentów — widoku Mont Blanc, doliny Chamonix, przełęczy Simplon, jezior.

Na epizod pierwszy składa się przedstawiony przez Wordswortha widok Mont Blanc. Mont Blanc symbolizuje najwyższe wzniesienie, wskazując jednocześnie możliwość największej różnicy przedstawieniowej. Nie dziwi zatem fakt, że Mont Blanc pozostaje poza zasięgiem mowy, a także w pewien sposób nie podlega nawet pełnej percepcji.

Obraz najwyższego szczytu Alp umieszczony na początku epizodu alegoryzuje Wordsworth jako niezupełnie prawdziwe przedstawienie percepcyjne. Będąc „obrazem pozbawionym duszy", percepcja pierwotna, percepcja pierwotnej różnicy jest „martwa"; mówiąc ściślej, śmierć jest nieodłącznie przypisana pierwotnej percepcji źródła, uniemożliwiając przeniesienie owego pierwszego obrazu do percepcji, a tym bardziej do przedstawienia językowego. Wpisanie śmierci w obraz pierwotny nie pozwala na jego odzyskanie:

That very day
From a bare ridge we also first beheld
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye

That had usurped upon a living thought
That never more could be.

⟨ks. VI, w. 523—528⟩

[Właśnie dnia owego / Z nagiego grzbietu raz pierwszy także ujrzeliśmy / Mont Blanc szczyt odsłonięty, i żal nas pochwycił, / Że w oczach mamy obraz pozbawiony duszy, / Co myślą zawładnął żywą, / Na zawsze już utraconą.]

Tak więc Mont Blanc, miast stanowić źródło, z którego bierze początek percepcja czy przedstawienie, rozwiewa wszelką nadzieję na to, by przez percepcję czy przedstawienie poeta mógł sięgnąć źródła. Poeta pozbawiony widoku góry znajduje ukojenie, spoglądając na dolinę, która zamiast objawić się jako wizja absolutna jawi się w postaci przedstawieniowej struktury tekstowej.

⟨...⟩ The wondrous Vale
Of Chamouny stretched far below...
⟨. . . . .⟩
⟨...⟩ With such a book
Before our eyes, we could not choose but read
Lessons of genuine brotherhood, the plain
And universal reason of mankind,
The truths of young and old...

⟨ks. VI, w. 528—529; 543—547⟩

[Cudowna Kotlina / Chamonix rozpostarta w dole ⟨...⟩ / Taką to księgę / Mając przed oczyma, nie czytać nie mogliśmy / Lekcyj prawdziwego braterstwa, jasnego / I powszechnego ludzkości rozumu, / Prawd człowieczeństwa.]

Poeta nie poddaje się jednak przestrzeni tekstu wytyczonej jako miejsce o małej wysokości, możliwie najbardziej odległe od pierwotnego wzniesienia Mont Blanc, którego obrazem rozpoczął się fragment. Wordsworth nie opowie o przejściu przez Alpy przełęczą Simplon. Jeśli epizod wyznacza ważny moment narracji, znacząca jest zatem i metaforyka wysokości związana z epizodem. Z punktu widzenia topografii przełęcz jest przestrzenią szczególną; znajduje się wyżej od usytuowanej pod nią kotliny, lecz poniżej największego wzniesienia. W ten sposób otwiera ona strategiczną możliwość zastąpienia punktem wtórnie wysokim punktu najwyższego, pierwotnie nieosiągalnego, który nie poddaje się bezpośredniemu przedstawieniu percepcyjnemu albo tekstowemu.

To znany epizod: poeta pragnie uchwycić moment przejścia szczytu przełęczy, lecz przekracza jej wierzchołek, nie będąc tego świadom. Moment świadomości łączy się z późniejszym uprzytomnieniem sobie faktu, że najwyższy punkt przełęczy znajduje się w przeszłości, że umknął percepcji poety.

We must descend ⟨...⟩
⟨. . . . .⟩
⟨...⟩ our future course, all plain to sight.
Was downwards, with the current of the stream.

Loth to believe that we so grieved to hear,
For still we had hopes that pointed to the clouds,
We questioned him again, and yet again;
But every word that from the peasant's lips
Came in reply, translated by our feelings,
Ended in this, — that we have crossed the Alps.

⟨ks. VI, w. 581—591⟩

[Zstępować musimy / ⟨...⟩ nasza przyszła droga, cała wzrokowi widoma / W dół wiodła, z biegiem potoku. / Niechętnie wiarę dający temu, czego słuchaliśmy w żalu, / Bo jeszcze z nadzieją, ku chmurom wzniesioną, / Pytaliśmy go po wielekroć; / Lecz każde słowo, które z ust wieśniaka / Nadeszło w odpowiedzi, przez uczucia nasze przełożone, / W tym się zamknęło, — że przeszliśmy Alpy.] [14]

Poeta nie jest w stanie zlokalizować w czasie i w przestrzeni momentu i miejsca najwyższego wzniesienia. Pozostanie ono poza zasięgiem opisu percepcyjnego i tekstowego. Właśnie w obliczu takiego niepowodzenia Wordsworth odkrywa Wyobraźnię czy też ucieka się do Wyobraźni, która, jak stwierdziliśmy, poddaje zastępczy, wtórny obraz w miejsce tego, co było pierwotnie nieosiągalne dla percepcji:

Imagination—here the Power so called
Through sad incompetence of human speech,
That awful Power rose from the mind's abyss
Like an unfathered vapor that enwraps,
At once, some lonely traveller. I was lost;
But to my conscious soul I now can say —
"I recognize thy glory": in such strength
Of usurpation, when the light of sense
Goes out...

⟨ks. VI, w. 581—591⟩

[Wyobraźnia — oto Moc takim imieniem nazwana / Przez mowę ludzką żałosną w swej nieudolności, / Owa Moc straszliwa z otchłani umysłu powstała / Jak samorodna mgła, co otacza, / Nagle, samotnego wędrowca. Zbłądziłem; / Lecz mogę teraz duszy mej świadomej rzec — / „Uznaję twą wspaniałość": w tej sile / Uzurpacji, gdy czucia światło / Gaśnie...] [15]

---

[14] [Odpowiedni fragment w przekładzie Kryńskiego według tekstu z 1805 r., *ibidem*, s. 178—179:

Smętni, na chwilę zwolniliśmy kroku,
Kiedy oznajmił nam chłop tę nowinę,
Ale na krótko, krocząc w dół pospiesznie,
Po ledwo widnej drodze, wpierw miniętej,
Weszliśmy w wąską gardziel...]

[15] [W przekładzie Kryńskiego, s. 177:

O, wyobraźnia! która się unosi
Przed pieśni mojej okiem i podstępem
Jak samorodny opar; tu ta władza,
W całej potędze swoich darów, drogę
Mi zaszła; w niej się, jak w chmurze zgubiłem:
Stałem, nie czyniąc próby, by się przedrzeć;
Lecz dziś mej duszy świadomej rzec mogę
„Uznaję świetność twoją": W takiej sile
Co się narzuca, w takich nawiedzeniach
Groźnych obietnic, kiedy światło zmysłów
Gaśnie...]

Wyobraźnia więc uzurpuje sobie funkcję tego, co niedostępne poecie. Dzięki odkryciu mocy wyobraźni poeta jest w stanie wyobrazić sobie dosłownie opis niedostępnej przyrody ukrytej w kotlinie przełęczy Simplon. Znowu istotny jest fakt, że wyobrażenie niezwykłej wizji ma związek z doliną, w której poeta może, jak mówi w innym miejscu, „*be lost within himself / In trepidation, from the blank abyss / ⟨...⟩ look with bodily eyes* [zatracić się w sobie / Drżąc, z pustej otchłani / ⟨...⟩ spojrzeć ciała oczyma]" (ks. VI, w. 469—471). Pełniąc funkcję percepcji uprzywilejowanej, wyobraźnia tworzy obraz pierwotnego przedmiotu naturalnego, równie nieosiągalnego w przestrzeni, jak i w czasie.

Moment Wyobraźni jest momentem percepcyjnym, a nie tekstowym. Ten ostatni nadejdzie dopiero po zstąpieniu z gór i osiągnięciu brzegów jeziora, „*Where Tones of Nature smoothed by learned Art / May flow in lasting current* [Gdzie Tony Natury uczoną Sztuką wygładzone / Płyną niezmiennym nurtem]" (ks. VI, w. 674—675). W wersji z 1805 r. Wordsworth w sposób znaczący napisał: „*Where tones of learned Art and Nature mixed / May frame enduring language* [Gdzie tony uczonej Sztuki z Naturą złączone / Kształtują wieczny język]" (ks. VI, w. 604—605).

Całą sytuację przejścia przez Alpy można zatem interpretować jako alegorię poetyckiego rozwoju Wordswortha, który pobudziła niezdolność poety do bezpośredniego ujęcia „Przedmiotu Naturalnego" w czasie i przestrzeni. Problematyka przestrzeni jest oczywiście podporządkowana problematyce czasu: innymi słowy — jeśli przestrzeń odsyła nas ku przepaści, którą możemy uznać za wariant mrocznej otchłani pamięci, to w analizie ostatniej proces wytwarzania tekstu, w którym pojawia się otchłań przestrzenna, warunkowany jest przez temporalną czeluść pamięci.

Powrót do problemu „otchłani pamięci" poprzedzę istotnym, jak się wydaje, porównaniem *Mont Blanc* Shelleya ze sposobem potraktowania tematu przejścia przez Alpy w *Preludium* Wordswortha, choć nie jest moim zamiarem przedstawienie interpretacji całego poematu Shelleya. Podobnie jak Wordsworth Shelley splata tematy, przedstawienie i styl poetycki ze swoją wizją krajobrazu. Jednakże w przeciwieństwie do Wordswortha Shelley poprzedza opis gór opisem żlebu otwierającym utwór. Obrazy poetyckie Shelleya i Wordswortha są do siebie zadziwiająco podobne i z łatwością można w nich rozpoznać owe osobliwe obrazy, w których de Man upatruje właściwości poezji romantycznej w jej dążeniu do odtworzenia uprzywilejowanego „Przedmiotu Naturalnego". Tekst poetycki jest generowany przez spojrzenie poety na krajobraz. Wszelako percepcja rodzi osobiste, specyficzne przedstawienie podmiotowe:

Gdy patrzę na cię, zda mi się, iż życie
Nurza się moje w wspaniałym zachwycie,

Iż duch mój, w dziwnej pogrążon zadumie,
Umie pochłaniać i wydzielać umie
Jakichś wzajemnych oddziaływań siłę ...[16]
⟨w. 34—38⟩

Spojrzenie Shelleya to oczywiście uprzywilejowana forma percepcji, a jednak nawet i w percepcji uprzywilejowanej „Przedmiot Naturalny" pozostanie nieobecny w swoich językowych przedstawieniach poetyckich. „Przedmiot Naturalny" pozostanie nieobecny w swoich językowych przedstawieniach poetyckich mimo „*thou art there* [oto jesteś]", „Przedmiot Naturalny" nie może istnieć w przedstawieniu językowym, które jest co najwyżej jego widmowym obrazem:

Znajdą przyjęcie ty i twoje mrocznie
W cichym schronisku Poezji wypocznie
Ten huf ich dziki, zmęczon swymi loty,
W przepływających mgławych zjawisk rzędzie
Już nieustannie on tam szukać będzie
Twojego cienia, twojego obrazu,
Twego zjawiska... I za nim z rozkazu
Piersi, co tu go wysłała, znów do niej
Wróci, twe widmo zjawi się w tej schroni.
⟨w. 43—48, s. 20—21⟩

Mont Blanc, skąd kotlina bierze swój początek, wznosi się nad nią, w jej tle, bardziej niż ona niedostępny przedstawieniu. Wszystkie obrazy związane z górą — „nieziemskie kształty [*unearthy forms*]", „zamarzłe powodzie [*frozen floods*]", „niezmierzone głębie [*unfathomable deeps*]" to w istocie trwała oznaka niemożności stworzenia obrazów stosownych dla przedstawienia góry. W jej obliczu poeta jest zdolny jedynie do interpretacji, możliwej dzięki aktowi wiary:

Tajemniczy
Język tej pustej, niedostępnej dziczy
Uczy wątpienia lub wiary. ⟨...⟩
. . . .
. . . .
Głos my od ciebie, Wielki Wierchu, mamy,
⟨ . . . .⟩
⟨...⟩ Juźcić on pochwytny
Jest dla niewielu: w ludzkim go li tłumie
Mądry i dobry, i wielki zrozumie...
⟨w. 76—83, s. 22⟩

Po lekturze tekstów Hegla nie może dziwić, że Mont Blanc jako pierwotny „Przedmiot Naturalny" daje początek „grodowi zmarłych" pełnemu piramid, z których każda stanowi symbol śmierci „Przedmiotu Naturalnego" w przedstawieniu:

---

[16] P. B. Shelley, *Mont Blanc*. Przełożył J. Kasprowicz. W: *Poezje wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył J. Żuławski. Warszawa 1961, s. 20.

...Z daleka,
Niby rój wężów, co na łup swój czeka,
Podstępnie, z wolna pełzną tu lodowce;
Tam mróz i słońce, z ludzkiej szydząc siły,
Niejedną twierdzę wzniosły przepotężną,
Niejeden kościół głaźny, niebosiężną
Niejedną wieżę, patrzcie! wystawiły
Śród tych pustkowi — gród zmarłych, do góry
Pnący się z swemi lodowymi mury.
Gród? Nie! Gruzami zasiane manowce,
Przewalająca się od niebios granic
Fala wieczysta! Potrzaskane na nic
Olbrzymie świerki zalegają drogi
Swoich przeznaczeń albo tłum ich mnogi
Sterczy pozbawion gałęzi, w porytej,
Podartej ziemi... Pod groźnymi szczyty
Drzemią potworne, opoczyste zwały:
Pokładły tu się już na wszystkie wieki
I już na wszystkie wieki zasypały
Ową granicę, co świat zmarłych dzieli
Od świata żywych...
⟨w. 100—114, s. 23—24⟩

W rzeczywistości góra daje początek żlebowi opisywanemu na początku poematu. O ile przedstawienia należą do dominium żywych, o tyle „Przedmioty Naturalne" należą do królestwa zmarłych.

Twórczość Flauberta jest pod wieloma względami symptomatyczna dla problemów pamięci. Podłoże jego estetyki stanowi poszukiwanie bezpośredniej wizji tego, co nazywa Ideą zdolną stać się podstawą ontologiczną dzieła sztuki. Z sobie właściwą, błyskotliwą ironią musi jednak uznać zadanie za niewykonalne. Według Flauberta, wyobraźnia pisarza nowoczesnego pozwala tworzyć jedynie pozbawione podstaw artefakty językowe: „Naturalność — cóż to za mechanizm i ileż trzeba sztuczek, aby być prawdziwym!" [17]

Aby przedstawić bezowocność tego wysiłku, także Flaubert przywołuje obraz góry:

Czyż wspinanie się na wysoką górę nie ma czegoś z życia artysty lub raczej z dzieła Sztuki, które ma się stworzyć? Któż żąda zapamiętałej woli w podróży! Najpierw z dołu dostrzegasz wierzchołek. Na tle nieba iskrzy się czystością, jest przerażający swą wyniosłością, a mimo to i właśnie dlatego przyciąga nas ku sobie. Jedziemy. Ale na każdej płaskiej części drogi szczyt rośnie, horyzont się cofa, idziemy przez przepaści przyprawiające o zawrót głowy, o zniechęcenie. Jest zimno, a nieustający huragan właściwy dużym wysokościom porywa z nas ostatni strzęp ubrania. Ziemia jest utracona na zawsze, a celu z pewnością nie osiągniemy. Oto czas liczenia swoich mozołów, czas przyglądania się z przerażeniem swojej p o p ę k a n e j s k ó r z e.

---

[17] G. F l a u b e r t, *Correspondance*. Ed. C o n r a d. Paris 1927, s. 380. Fragmenty z Flauberta w przekładzie J. F l a s i ń s k i e j.

> Mamy tylko niepohamowaną chęć wspinania się wyżej, skończyć z tym, umrzeć. <...> Umierajmy w śniegu, zgińmy w białych bólach naszych pragnień, w szmerze strumyka Ducha i z twarzą zwróconą ku Słońcu <s. 426>.

Niepowodzenie, które w powyższym liście Flaubert opisuje w kategoriach przestrzennych, ma naturalnie swój odpowiednik czasowy. Np. w liście do siostrzenicy Karoliny pisze Flaubert: „Teraźniejszość jest najmniej ważna, ponieważ jest bardzo krótka i nieuchwytna. Prawdziwa jest tylko Przeszłość i Przyszłość" (s. 1620). W liście do Bouilleta pisze: „Przyszłość nas nęka, a przeszłość nas zatrzymuje. Oto dlaczego umyka nam teraźniejszość" (s. 730). Ponieważ przyszłość nie pozwala żywić nadziei, jedyną ucieczką pisarza jest przeszłość z jej zasobem wspomnień: „Nie mogę absolutnie nic robić. Spędzam czas na ożywianiu przeszłości" (s. 1133).

Teraźniejszość pisarza wypełniają zatem pochodzące z pamięci fragmenty przedstawień. Ta sama pamięć oddziela jego „ja" od natury istniejącej bez pośrednictwa przedstawienia. Wszelako granica, którą pamięć ustanawia między jaźnią a naturą, uniemożliwia przez percepcję „Przedmiotu Naturalnego" egzystencję pisarza w bezpośredniej więzi z samym sobą. W desperackim wysiłku Flaubert chciałby ocalić Jaźń, Naturę i Obecność, uwolnić się od pamięci. Zadanie nie jest jednak wykonalne. W szczególnie znaczącym liście do Bouilleta pisze:

> Wiele marzyłem o teatrze moich namiętności. Żegnam się z nimi już — mam nadzieję — na zawsze. Oto ja w połowie życia. Czas już pożegnać młodzieńcze smutki. Nie ukrywam jednak, że od trzech tygodni wróciły do mnie całą falą. Miałem kilka dobrych popołudni w pełnym słońcu, sam na piasku, gdzie ze smutkiem odnajdywałem coś innego niż rozgniecione skorupy. <...> Jakaż bezczelna jest natura! Jaka szelmowska ta twarz bezwstydna! Wysilam umysł, aby chcieć zrozumieć przepaść, która nas od niej dzieli. Ale czymś jeszcze śmieszniejszym jest przepaść, która nas dzieli od nas samych. Kiedy pomyślę, że tutaj, na tym miejscu, patrząc na ten biały mur okolony zielenią, doznawałem bicia serca i że byłem wtedy pełen poezji [*Pohésie*], zdumiewam się, gubię, doznaję zawrotu głowy, jak gdybym nagle odkrywał pod sobą prostopadłą ścianę wysoką na dwieście stóp <s. 420>.

Pamięć jest więc przepaścią wypełnioną przedstawieniami, które nawiedzają teraźniejszość pisarza, oddzielają go od natury, odgradzają od samego siebie. Nie jest zaskoczeniem, że w innym znamiennym fragmencie Flaubert porównuje otchłań pamięci do katakumby, w której spoczywają niezliczone ciała zmarłych tworzące historię. Historia żyje w teraźniejszości pisarza — teraźniejszości, w której jemu samemu żyć nie wolno:

> Wszystko ujrzałem na nowo jak człowiek, który zwiedza katakumby i leniwie spogląda na zmarłych spoczywających w szeregu po obu stronach. Gdyby jednak policzyć lata, nie tak dawno się urodziłem, ale mam liczne własne wspomnienia, którymi czuję się przytłoczony, tak jak starcy są przytło-

czeni wszystkimi dniami, jakie przeżyli; zdaje mi się czasami, że trwałem poprzez wieki i że zawieram w sobie szczątki tysiąca dawnych istnień [18].

*

Wiersz Baudelaire'a *Więcej mam wspomnień, niż gdybym żył od stuleci* jest alegoryzacją i zarazem kulminacją problematyki pamięci zapoczątkowanej w romantyzmie. Dla udogodnienia przytoczę utwór w całości:

Więcej mam wspomnień, niż gdybym żył od stuleci...
Wielki grat z szufladami pełnymi rupieci,
Gdzie wiersze, bileciki, procesy, romanse,
Włosy ciężkie, na kwity nawinięte pasmem,
Mniej ukrywa sekretów niż mój mózg zgnębiony,
Ta piramida, ten grobowiec niezgłębiony,
Co więcej trupów mieści niż wspólna mogiła.
Jam cmentarz, którym światłość księżyca wzgardziła,
Gdzie długie czerwie niby wyrzuty się wloką
Tocząc najdroższych zmarłych, co leżą głęboko.
Jam jest buduar stary z różami zwiędłemi,
Gdzie modły zeszłoroczne plączą się na ziemi,
Gdzie pastele Bouchera swą skargą wyblakłą
Niby odkorkowany flakon w pustce pachną.

Nic nie da się porównać z dni chromych szeregiem,
Gdy pod ciężką zamiecią lat sypiących śniegiem
Nuda, owoc smętnego braku ciekawości,
Obleka się przed nami w kształt nieśmiertelności.
— Odtąd jesteś jedynie, o, materio żywa!
Jak granit, który straszna pustynia opływa,
Uśpiony wśród zamglonej od żaru Sahary,
Nieznany beztroskiemu światu Sfinks prastary,
Zapomniany na mapie, on, co śpiewa co dzień
Przez kaprys dziki tylko o słońca zachodzie [19].

Tak więc naturę poety konstytuuje zbiór wspomnień, muzeum archeologiczne niedbale zestawionych fragmentów przeszłości, z których każdy jest synekdochicznym przedstawieniem tekstowym podporządkowanym ubocznemu, metonimicznemu przypadkowi sąsiedztwa — „wiersze", „bileciki", „procesy", „romanse". Kolekcja wspomnień jest wszakże mniej istotna niż jej emblemat — piramida, którą można interpretować jako symbol przedstawienia językowego. Pamięć w funkcji przedstawienia to grobowiec skrywający ciało „Przedmiotu Naturalnego". Poeta, będąc zaledwie zbiorem przedstawień, staje się cmentarzem, na którym nie ma nic prócz pomników nagrobnych.

---

[18] G. Flaubert, *Oeuvres complètes.* Paris 1972, s. 248.

[19] Ch. Baudelaire, *Spleen I.* Przełożył M. Jastrun. W wyborze: *Kwiaty zła.* Opracował i wstępem opatrzył M. Jastrun. Warszawa 1958, s. 81—82.

N i e i s t n i e j e już i sama Natura. Żyje ona jedynie w postaci przedstawienia, a zatem — nagrobka: „Odtąd jesteś jedynie, o, materio żywa! / Jak granit, który straszna pustynia opływa, / ⟨...⟩ Sfinks prastary, / Zapomniany ⟨...⟩". „Natura" może znaczyć wyłącznie dzięki innemu przedstawieniu, dzięki pieśni. Jednakże pieśń rozbrzmiewa tylko w blasku zachodzącego słońca. Wiadomo od czasów Hegla, że zachodzące słońce stanowi emblemat zmierzchu Historii. W późniejszym momencie dziejów, które dobiegły kresu i istnieją jedynie jako pamięć archeologiczna, „Natura" przemawia głosem grobowym zrodzonym przez przedstawienie i jako przedstawienie tekstowych pomników cmentarnych.

*

Nie może więc dziwić, że Nietzsche, poszukując nowego źródła, domaga się czynnej niepamięci, zdolności aktywnego zapominania o minionym, i nie omieszka zrzucić stanowczym gestem temporalnego jarzma doczesności [*temporal bondage of temporality*]. Ale to już chyba inna historia [*story*], a na pewno — inna Historia [*History*].

Przełożyła *Dorota Gostyńska*

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

VINCENT B. LEITCH

HERMENEUTYKA, SEMIOTYKA I DEKONSTRUKCJONIZM

W historii współczesnego dekonstrukcjonizmu znaczącą datą jest bezsprzecznie rok 1967, kiedy Jacques Derrida, główna postać tego kierunku, opublikował *De la grammatologie, La voix et le phénomène* oraz *L'Écriture et la différence.* Teksty te pokazują m. in. moment rozpętania przez badacza skutecznej krytyki fenomenologii i strukturalizmu. Koncepcje de Saussure'a i Lévi-Straussa, podobnie jak rozważania Husserla i rzadziej Heideggera, poddane zostają druzgocącej ocenie. Jednocześnie dokonuje się wstępne przewartościowanie teorii Nietzschego i Freuda, dzięki czemu ukazują się one w nowym, korzystnym świetle. W miarę jak dekonstrukcjonizm rozprzestrzenia się w końcu lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych we Francji, Anglii oraz Ameryce, Derridowska krytyka strukturalizmu oraz fenomenologii przybiera postać kanoniczną, gdy tymczasem wzbogacone konta psychoanalizy i badań w duchu Nietzschego ciągle zachęcają do dalszej, śmiałej lokaty kapitałów.

W 1972 r., w momencie opublikowania przez Derridę *Positions, Marges de la philosophie* i *La Dissémination*, dekonstrukcjonizm był już, choć nie bez oporów, powszechnie znany jako najnowszy awangardowy prąd intelektualny obejmujący Francję i Amerykę. Prąd ten pozostał konsekwentnie poststrukturalistyczny i postfenomenologiczny. I jak się wydawało, nawiązywał milcząco do Freuda, zdecydowanie zaś do Nietzschego. Bez udziału Derridy dekonstrukcjonizm nabrał we Francji niewyraźnego zabarwienia marksistowskiego, w Ameryce natomiast odbierany był jako niemarksistowski bądź nawet skrycie antymarksistowski.

Jak ujawniły te przeobrażenia, strukturalizm samoczynnie niejako przekształcił się w semiologię lub — jak kto woli — w semiotykę. W połowie lat siedemdziesiątych stało się jasne, że semiotyka jest dyscypliną

[Vincent B. Leitch, amerykański teoretyk literatury i komparatysta, profesor Mercer University, edytor dzieł XVI-wiecznego poety Roberta Southwella, autor m.in. książki *The Poetry of Estonia: Essays of Comparative Analysis.*

Przekład według: V. B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction.* Columbia University Press, New York 1983, s. 259—263.]

ogólną, nową supernauką przejawiającą nieomal faustowskie ambicje objęcia nie tylko sztuk pięknych i nauk społecznych, lecz także niektórych obszarów nauk przyrodniczych oraz ścisłych.

Tymczasem hermeneutyka porzucona niegdyś jako boczna gałąź badań biblijnych rozszerzyła swoje pole widzenia, sięgając po wszelkiego rodzaju działalność zmierzającą do objaśnienia tekstu oraz jej teoretyczne uzasadnienie. Dokonane przez Heideggera dramatyczne przesunięcie hermeneutyki z terenu epistemologii w obszar ontologii (od *Verstehen* do *Versehen* jako funkcji *Sein*) ułatwiło bez wątpienia ową przemianę oraz dalszy rozwój tej dziedziny wiedzy. Jeśli ktoś chciałby zabawić się w proroka, mógłby przepowiedzieć badaniom prowadzonym w ramach ogólnie rozumianej hermeneutyki także świetną przyszłość.

Ciekawe, jak przy tych wszystkich przeobrażeniach semiotyka i hermeneutyka dzielą się kompetencjami. Jeśli chodzi o podstawowe sprawy, mają one oczywiście podobne zainteresowania i zmierzają do zbliżonych celów (w tym przypadku rolę decydującą gra problematyka językowa). Można się zastanawiać, czy w dalekiej przyszłości semiotyka pozostanie w swej istocie strukturalistyczna i czy hermeneutyka zachowa metodologiczne więzy z fenomenologią. Nie wiadomo. Być może semiotyka zaanektuje hermeneutykę. Lub *vice versa*. A może obie staną się, na podobieństwo alchemii, naukami martwymi.

W każdym razie dekonstrukcjonizm mógł zostać wchłonięty przez każdą z tych nauk [*transdisciplines*] bądź przez obie naraz. Być może jego dzisiejszy dorobek zapisze się w pamięci jako boczne, kręte skrzydło większego przedsięwzięcia.

Lecz czymże jest dekonstrukcjonizm? Czy tak jak semiotyka i hermeneutyka ma on swój przedmiot i zakres badań? Czy wprowadza bądź praktykuje określone metody i cele badawcze? Odpowiedź brzmi t a k i n i e. Jedna z jego odmian — wyraźnie zawężona i podporządkowana zamiarom utylitarnym — skupia się na tekstach, sposobach ich odczytywania oraz rozumienia niesionych przez nie znaczeń. Moglibyśmy tę praktykę określić trafnie mianem „hermeneutyki dekonstrukcyjnej". Ponadto możemy przytoczyć pewne przykłady świadczące o istnieniu „semiotyki dekonstrukcyjnej", tj. działania zmierzającego do wyśledzenia i zbadania apriorycznych sposobów bądź przyczyn tworzenia tekstu oraz nadawania mu znaczeń. Już takie proste skojarzenie dekonstrukcjonizmu z hermeneutyką bądź semiotyką jest, jak się wydaje, zamierzonym paradoksem. Przecież dekonstrukcjonizm z początku nieśmiało, a z czasem coraz skuteczniej, sytuował się w zasadniczej, choć jakże niejasnej, opozycji wobec sztuki i takich nauk jak hermeneutyka oraz semiotyka.

Charakteryzując dekonstrukcjonizm w wywiadzie opublikowanym w marcu 1977 na łamach „Digraphe", Derrida stwierdza, że

> nie polega on na wydawaniu krytycznego osądu; osąd taki jest jego przedmiotem. Zawsze do pewnego momentu dekonstrukcjonizm opiera się na zau-

faniu, jakim obdarza się autorytet zdolny wyróżniać, analizować, poddawać ujęciom teoretycznym, słowem podejmować decyzje.

Uderza nas tutaj użyte przez Derridę niepozorne wyrażenie „do pewnego momentu". Poucza ono, że wcześniej lub później dekonstrukcjonizm atakuje każdą analizę tekstu bądź wywód teoretyczny. Kiedy decyzja jest już podjęta, kiedy wyłania się autorytet, kiedy wysnuwamy teorię albo dokonujemy analizy, wtedy dekonstrukcjonizm podaje wszystko w wątpliwość. Wypatruje jakiejś granicy, ramy, krawędzi, podpisu [*inscription*], kresu. Docieka sposobów podejmowania decyzji, bada ich zasadność. W momencie dokonania tego staje się siłą wywrotową. Zasadniczo pokazuje stale i nieprzerwanie, jak wszystkie reguły [*borders*], zasady, pojęcia, struktury — wszystkie twory umysłu i konstrukcje — tłumią pierwotną różnicę na rzecz wątpliwej tożsamości. Odsłonięcie nieskończonej różnorodności owego stłumienia stanowi główny cel Derridowskiego dekonstrukcjonizmu.

Kiedy dekonstrukcjonizm zwraca się ku semiotyce, zajmuje się bezpośrednio teorią znaku. Kwestionuje utożsamienie z sobą samym *signifiant* i *signifié* oraz samouobecnianie się podmiotu mówiącego i znaku fonicznego. Prace Derridy na temat de Saussure'a i Lévi-Straussa dostarczają wczesnej próbki takich badań.

Kiedy dekonstrukcjonizm ma na względzie hermeneutykę, znów poddaje pod rozwagę pojęcia znaku i uobecniania się oraz wiele innych odwołujących się do nich zagadnień. Dekonstrukcyjne wejrzenie w hermeneutykę bądź semiotykę skupiałoby się na podstawowych pojęciach takich jak język, podmiot, autor, czytelnik, tekst, interpretacja, historia, znaczenie, kontekst i krytyka literacka [*critical writing*]. Do listy tej można by oczywiście dorzucić inne tematy.

Ostatecznie rzecz biorąc, omawiany kierunek poddaje krytyce myślenie tradycyjne. Byt (*Sein*) staje się zdekonstruowanym „ja", tekst staje się obszarem różnicujących śladów, zrozumienie — wybuchem służącym — poza prawdą — rozplenieniu sensów [*dissemination*], wypowiedź krytyczna natomiast — zawiłym i wprowadzającym różnice procesem odkrywania kolejnych tropów mowy [*supplemental troping*]. Stabilność otwiera drogę utracie równowagi, tożsamość — różnicy, całość — rozczłonkowaniu, centralizacja — decentralizacji [*infinite centers*] (lub do nie uprzywilejowanych ośrodków), ontologia — filozofii języka, epistemologia — retoryce, obecność — nieobecności, literatura — tekstualności, *aletheia* — wolnej grze, poprawność — pomyłce, hermeneutyka i semiotyka — dekonstrukcjonizmowi. W świetle tych przemian hermeneutyka i semiotyka jako nauki samozabezpieczające [*self-assured*], jako użyteczne sztuki egzegezy bądź przemyślne kartograficzne odwzorowywanie tekstu, okazują się ziszczalnymi marzeniami maskującymi życzenia niemożliwe do spełnienia.

W końcu lat siedemdziesiątych na gruncie amerykańskim dekonstruk-

cjonizm zaczyna obawiać się swej popularności i powodzenia. Niepokojące jest to, że staje się on działaniem łatwym do przewidzenia, ujętym w sztywne reguły, że daje się teraz stosować jak m e t o d a. Recepta na dekonstrukcjonizm według Derridy brzmi następująco: weź tradycyjne pojęcie bądź ustalone twierdzenie, odwróć hierarchię składających się na nie terminów, zostaw je w rozsypce, pamiętając o posłużeniu się nieodzowną zasadą różnicowania. Jeśli zburzyłeś już porządek elementów tworzących jakąś strukturę lub system tekstu na rzecz absolutnej dowolności, cofnij się i odsłoń z pyłu fragmenty niewidoczne i zaskakujące. Przekonaj, że te specjalne odkrycia niosą prawdy zakazane (stąd ów cieszący się złą sławą d o d a t e k do pracy *De la grammatologie*). Zmieszaj wszystko ze szczyptą erotycznego liryzmu o posmaku apokalipsy. Ta pośpieszna kodyfikacja życzliwie parodiuje sztywne ujęcie dekonstrukcjonizmu, a także niepokojące urzeczywistnienie jego współczesnego kryzysu. Nie osiągając dojrzałości, dekonstrukcjonizm dogorywa, a przynajmniej na to wygląda.

Na jego horyzoncie wyłania się nowy etap. Można by go przesunąć dalej — do semiotyki i hermeneutyki. Nazwijmy go „erą zmysłowego tekstu krytycznego". Do tej pory powierzchnia rozprawy k r y t y c z n e j pozostawała przeważnie nie naruszona. Jakkolwiek swobodny i nieskrępowany, tekst krytyczny dociera do nas w formie całkowicie spoistej, starannie uporządkowanej i zupełnie ujednoliconej. Ujawnia niezmiennie regularną linię czasu, która — rzec można — wytycza narracyjny szlak. Nawet badania prowadzone w duchu jak najbardziej strukturalistycznym, a także poszukiwania z istoty swej przestrzenne i synchroniczne, przedstawiają historię rozwijaną w czasie [*chronological story*]. Jest ona w jakiś sposób spleciona z fabułą. Ten niezakłócony stan rzeczy nie może trwać długo. Tekst krytyczny zaczyna się rwać. Wszystko, czego dowiedzieliśmy się o tekstualności „literackiej", wpływa [*forces itself*] wyraźnie na jej „krytyczną" odmianę. Można oczekiwać, że nowa rozprawa na temat *Finnegans Wake* czy *Cantos* sama zawierać będzie grę słów i bezład, kryjące jednocześnie w swej strukturze głębokiej mit. Granice między tekstem „literackim" i „krytycznym" stają się płynne. Teksty pobudzające do wywodów krytycznych pojawiają się wszędzie. Przedmiot krytyki, jej sposoby analizy oraz style zmieniają się w miarę tego, jak „istota" i siła tekstualności nabierają wyrazu. Znamienne, że poszukiwanie „sensu" spełniającego się w pragnieniu go jest wtargnięciem bądź wejściem na drogę prowadzącą do jakiejś niejasnej analityki zdradzającej pożądanie [*desiring analytics*]. W sposób ledwo zauważalny krytyka staje się zachowaniem libidynalnym: pobłażaniem samej sobie, wciąż tylko przedsmakiem zabawy w czytanie i p i s a n i e.

Przypuszcza się, że nasz uporządkowany paradygmat *universum*, ostatni w szeregu obrazów świata, właśnie się kończy. Wcześniejsze sposoby objaśniania, odwołujące się do opatrzności bądź nauki, wywiedzione

z planu boskiego bądź wzbogaconego modelu przyczynowo-skutkowego, wydają się skończone. Także późniejsza teoria pola i paradygmat ekosystemu okazują się nieadekwatne. Traf i przypadek są najdokładniejszymi mapami. Teksty literackie, krytyczne i wszystkie pozostałe obwieszczają nową erę. Poszczególne dziedziny wiedzy, w tym także semiotyka i hermeneutyka, podejmują rozpaczliwe, jak się wydaje, wysiłki na rzecz wprowadzenia oraz ochrony porządku i sensu. Cokolwiek by mówić, to nie przypadek, że Związek Radziecki przewodzi badaniom semiotycznym, tak jak nie przypadkiem tradycyjna wiedza religijna jest wciąż orędowniczką hermeneutyki. Ale epoka porządku i sensu zmuszona jest stanąć twarzą w twarz z zaczynającą się erą nieciągłości i działań wypływających z pożądania. Oczekuje się, że semiotyka i hermeneutyka jako dziedziny wiedzy będą się rozwijać nawet wówczas, kiedy warunki „pogorszą się". Wymienione dziedziny symbolizują ostatnią, „najlepszą" nadzieję odchodzącej epoki. Można też sobie wyobrazić, że samotni wizjonerzy przekształcą obie dyscypliny tak, by stały się one przydatne w strasznych czasach, które nadchodzą. Należy oczekiwać tego z ufnością.

Przełożyła *Grażyna Borkowska*

z planu ogólnego (bądź wahadłowego modelu przyczynowo-skutkowego) wydają się skończone. Także późniejsza teoria pola i paradygmat cyber-netyczny okazują się niezadowalające. Tak i przypadki są na [illegible] nagromadzeń literackie, historyczne i wszystkie pozostałe obwieszczone nowy oraz i wszelakie dziedziny wiedzy, w tym także semiotyka i hermeneutyka, podejmują rozgałęzienie, jak się wydaje, wyniki na rzecz wyprowadzenia ahistoryczny obrazu i wiecznie. Człowiek czy mówiący, że nieprzypadkowe, że związek tradycji przewodzi badaniom semiotycznym tak jak nie przypadkiem tradycyjna wiedza religijna jest wciąż przewodząca tematyką. Ale epoka [illegible] i sama utwierdzona jest stopą twórczy w świecie, szczycąc się swą niezależnością i działań wypływających z pożądania. Oczekuje się, że semiotyka i hermeneutyka jako dziedziny wiedzy będą się rozwijać nawet wówczas, kiedy warunki społeczne ale i [illegible] dziedziny symbolicznej ostatnio „najlepszej" [illegible] odnotowanej [illegible]. Można też [illegible], że [illegible] właściwy przełożenia obie dyscypliny tak, by stały się [illegible] w [illegible] czasem, która nadchodzi. Należy oczekiwać tego z ufnością.

Przełożyła [illegible]

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1986, z. 3
PL ISSN 0031-0514

Wiesław Pusz, EPISTOLOGRAFIA MENIPEJSKA W OŚWIECENIU POSTANISŁAWOWSKIM. Łódź 1985. Uniwersytet Łódzki, ss. 341. „Acta Universitatis Lodziensis". (Redakcja wydawnictw „Folia Litteraria": Krystyna Poklewska, Janina Kwaśniak. Recenzent Teresa Kostkiewiczowa).

Książka ta — jeśli jakimś szczęśliwym trafem uda się ją zdobyć — swą szatą edytorską nie zachęca do lektury. Powielona została bowiem z autorskiego maszynopisu drobną czcionką na papierze złego gatunku, co sprawia, że niektóre jej strony są mało czytelne. A czytać trzeba bardzo uważnie, gdyż obszerniejsze cytaty, pozbawione cudzysłowów oraz niezbędnego wcięcia, sygnalizowane autorskimi zapowiedziami i odmiennością języka, potwierdzone zostają dopiero odsyłaczem. Dodatkową konsekwencją prymitywnej techniki druku jest umieszczenie przypisów na końcu kolejnych rozdziałów, co w książce naukowej, w której przypisy w istotny sposób dopełniają tekst główny, nie jest rozwiązaniem najszczęśliwszym.

Największym jednak nieszczęściem jest nakład — 100 egzemplarzy! — który w praktyce oznacza nieobecność książki na rynku czytelniczym.

Wspominam o tym wszystkim nie dlatego, by krytykować Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Pod jego adresem można bowiem zgłosić tylko jedną istotną pretensję: że książka pozbawiona jest przede wszystkim indeksu nazw osobowych, a także indeksu tytułów. Wobec bogactwa materiału, którym Pusz operuje, materiału często mało znanego lub rękopiśmiennego, jest to mankament bardzo dokuczliwy.

Poza tym jednym zastrzeżeniem Wydawnictwu należy się podziękowanie za publikację tej pracy. Ukazała się ona zapewne mimo wielorakich trudności poligraficznych, a jej zewnętrzna postać jest znamieniem groźnej sytuacji, w jakiej znalazła się książka naukowa. Na skutek niedomogów bazy materialnej polskiego drukarstwa obserwujemy drastyczne ograniczenie obiegu książek naukowych. Nakład 100 egzemplarzy taki obieg praktycznie likwiduje. Badawczy i pisarski trud autorów nie przynosi oczekiwanych pożytków społecznych, nie są udostępniane książki ważne i potrzebne.

Epistolografia menipejska Pusza jest zaś książką ważną i potrzebną, a przezwyciężenie trudu jej lektury opłaca się tu sowicie. Nie jest to zaskakujące, jeśli zna się dotychczasowy dorobek autora; publikacja ta stanowi logiczną kontynuację jego zainteresowań naukowych twórczością literacką pierwszego dwudziestolecia XIX wieku.

Ze względu na znikomy nakład nie od rzeczy wydaje się tu krótkie przedstawienie zawartości książki. W rozdziale 1, *Echa listów z wierszami Ignacego Krasickiego*, autor najpierw (*Znamiona kariery*) ukazuje trwającą po lata dwudzieste XIX stulecia popularność menipejskiej twórczości XBW, a potem (*Próby teoretycznej refleksji*) usiłuje zrekonstruować stan ówczesnej świadomości gatunkowej w zakresie tego typu piśmiennictwa.

Rozdział 2, *Okoliczności kontynuacyj*, w części pierwszej, zatytułowanej *Stymulacja twórczości*, przynosi analizę warunków wpływających na wzrastającą popularność korespondencji menipejskiej w Oświeceniu postanisławowskim, a w części drugiej, pt. *Specyfika czytelniczego obiegu*, zawiera ustalenia dotyczące zakresu i przyczyn drukowania oraz rękopiśmiennego funkcjonowania tych listów.

Rozdział 3, *Swoistość dokonań*, przynosi w kolejnych podrozdziałach wnikliwą analizę dorobku Michała Wyszkowskiego, Józefa Mieroszewskiego, Franciszka Morawskiego oraz grona przyjaciół: Franciszka Salezego Dmochowskiego, Dominika Lisieckiego, Franciszka Ksawerego Godebskiego i Franciszka Grzymały.

Wreszcie rozdział 4, pt. *Charakter wspólnoty*, sumuje wyniki poprzednich analiz i ustaleń, przynosząc przede wszystkim zestawienie tego, co łączy bardzo różnorodne i swoiste autorskie realizacje listów z wierszami między sobą, a także przynosząc pewne istotne obserwacje ogólne dotyczące Oświecenia postanisławowskiego.

Wiesław Pusz podjął zadanie skomplikowane. Epistolografia menipejska późnego Oświecenia nie doczekała się bowiem dotychczas — jak sam stwierdza — uwagi badaczy (s. 41). Trudności jest więc wiele. Pierwsza polega na tym, że „nie bardzo wiadomo, co posiadamy" (tamże), autor zaś szeroko zakroił kwerendę materiałową, na równych prawach traktując twórczość drukowaną i rękopiśmienną. Druga wiąże się z hybrydycznym, nie skodyfikowanym charakterem tej odmiany piśmiennictwa literackiego. Pusz wziął więc pod uwagę siedem typów rozmaitych „opracowań praktycznych, normatywnych, teoretycznych i porównawczych", w których spodziewał się znaleźć uwagi o listach z wierszami (s. 15). Efekty tych poszukiwań, przedstawione na s. 15—16, są skromne. Zdaniem autora wynika to z faktu, że „literackość listów z wierszami skłaniała do umieszczenia ich w poezji — tradycja, stan dorobku rodzimej epistolografii oświeceniowej oraz względy dydaktyczne zalecały lokować tę formę wypowiedzi w »mowie wolnej« razem z innymi odmianami listu" (s. 17).

I choć „górę wzięła ta druga tendencja" — także niewiele z tego wynika: „Oświeceniowa teoria listu nie wyodrębniła listów z wierszami" (s. 24). Wobec tych trudności, skrótowo tu tylko sygnalizowanych, wysiłek autora, by — na podstawie materiału często ocalałego tylko fragmentarycznie — ustalić „charakter wspólnoty" tego typu piśmiennictwa, zasługuje na pełne uznanie.

Późnooświeceniową karierę listów menipejskich wiąże Pusz z osiągnięciami Krasickiego, którego wielokrotnie nazywa „promotorem" tego rodzaju wypowiedzi. Autor rzetelnie dokumentuje „znamiona kariery" tej „swoistej odmiany korespondencji, posługującej się specyficzną formą i komunikującej literacko" (s. 3). Dalej stwierdza jednak, „że w tym samym czasie, co Krasicki, uprawiali twórczość menipejską także inni poeci. Sama technika łączenia prozy z wierszami stosowana była od dawna w różnego rodzaju wypowiedziach — również w tych udostępnianych drukiem, a więc bardziej spopularyzowanych" (s. 43).

Przywołuje autor przykłady menipejskich artykułów w „Monitorze", w klasycystycznej refleksji filozoficzno-moralistycznej i w sentymentalnej liryce. Jeśli zaś idzie o listy z wierszami, dowodzi, że choć pisano je „także przed udostępnianiem tekstów Krasickiego i w trakcie ich upowszechniania, to proceder ten miał charakter przypadkowy, nie wykraczał poza krąg przyjaciół i tematykę głównie osobistą, a obieg tych utworów był ograniczony" (s. 44).

Ma to więc potwierdzać rolę Krasickiego w późniejszej karierze tej formy wypowiedzi, co zresztą autor *expressis verbis* formułuje w rozdziale ostatnim: „Obfitość epistolografii menipejskiej w końcowej fazie polskiego Oświecenia spowodowana została głównie sukcesem propozycji Ignacego Krasickiego" (s. 309).

Zaraz jednak autor przedstawia konstatację, która to twierdzenie zdaje się podważać: „Przegląd dokonań przekonuje jednak, że autorzy listów z wierszami

nie dążyli do wyposażenia swych wypowiedzi w cechy charakterystyczne dla tekstów mistrza. Wyłącznym świadectwem związku, i to widocznym tylko w utworach powstałych w bliskim odstępie czasu od promocji tego rodzaju korespondencji literackiej, są opinie o niedościgłym kunszcie »księcia poetów« oraz oczywistej nikłości predyspozycji i umiejętności kontynuatora” (s. 309).

Na tej samej stronicy stwierdza też Pusz, iż autorom późnooświeceniowej korespondencji menipejskiej „obce były problemy rodowodu używanej formy wypowiedzi oraz jej postaci wzorcowej” (s. 309). W innym zaś miejscu, stwierdzając rolę ironii w wierszach z prozą Krasickiego, pisze: „I w tym przypadku jedynie nieliczni twórcy podjęli wysiłek upodobnienia tekstów do popularnych, chwalonych utworów »księcia poetów«” (s. 326). Podobnie było z konceptami: „przejęto sam zwyczaj, zaś technikę tylko w ograniczonym zakresie” (s. 326).

Czy w świetle takich spostrzeżeń rzeczywiście Krasickiego należy uważać za inspiratora tych poczynań w Oświeceniu postanisławowskim? Skoro Pusz rezygnuje — i słusznie — z roztrząsania związków z tradycją grecką i rzymską, z dokonaniami — polskimi i francuskimi — wieków XVII i XVIII, czy nie powinien był zrezygnować z wiązania analizowanych utworów z osiągnięciami XBW? Pytania te nie kwestionują podstawowego sensu ustaleń autora; udowodnił wszak ogromną popularność menipejskiej korespondencji Krasickiego, który nadał jej „od razu niedościgniony kształt, przez co określał możliwości i kres danej konwencji”. „Powodowało to nieraz — stwierdza autor — że będąc promotorem gatunku — pozostawał osamotniony aż do momentu, kiedy z upływem czasu i wraz z utrwalaniem się przekonania o oczywistym i niepodważalnym prymacie mistrza pojawiali się kontynuatorzy, którzy nie usiłowali demonstrować podobnego kunsztu ani też nie podejmowali wyrafinowanej gry z regułami i dyspozycjami danej formy wypowiedzi” (s. 3).

Czy jednak, w świetle ustaleń autora, chodzi tu rzeczywiście o kontynuatorów i czy ewentualnie nie należałoby ich nazwać kontynuatorami bezwiednymi? Zasadność poczynionych przez Pusza odwołań do Krasickiego wydaje się bowiem oczywista, lecz cytowana przed chwilą przenikliwa obserwacja wstępna każe widzieć rolę jego utworów w porządku nie tyle genetycznym, ile genologicznym.

W tym drugim zakresie autor, choć konsekwentnie unika terminu „gatunek” w odniesieniu do listów z wierszami, dokonał ustaleń niezwykle ciekawych i fundamentalnych. Są one tym bardziej cenne, że wyniknęły z obserwacji poczynionych w materiale heterogenicznym, podlegającym możliwościom indywidualnej modyfikacji. „Z pozoru trudno mówić o jakiejkolwiek wspólnocie” — stwierdza więc autor (s. 310). W korespondencji menipejskiej wyodrębnia przyjacielską, która mogła mieć charakter poważny lub żartobliwy i poufały, i która w obu tych odmianach bywała okolicznościowa lub nieokazjonalna, a w tej drugiej grupie zawierała także listy literacko-przyjacielskie. Wyróżniając ponadto jako odmianę osobną relacje z podróży, które wchodzą w rozmaite koneksje z innymi gatunkowo podróżniczymi opisami, stwierdza Pusz rzecz następującą: „Niemal wszystkie wskazane podziały krzyżują się i nakładają, tworząc gmatwaninę odmian oraz utrudniając dokonywanie uogólnień” (s. 310). Dokonane więc — podkreślmy to raz jeszcze — mają ogromną wagę. Ale o nich za chwilę.

Książka Pusza nie mieści się bowiem w kanonie klasycznie rozumianej genologii. Pytanie podstawowe formułuje autor inaczej: „jakie warunki powodowały, że twórczość ta była kontynuowana [...] w konkretnych środowiskach oraz określonym rytmie nasileń” (s. 41).

Otóż tak postawione pytanie nadaje książce Pusza charakter socjologicznoliteracki. Autor z uwagą rozpatruje zmienne i często dramatyczne okoliczności społeczne i polityczne, które stymulowały bądź hamowały rozwój epistolografii menipejskiej. Rozległa orientacja w tym zakresie, znakomite rozeznanie w archiwa-

liach epoki, a także intuicja badawcza i umiejętność budowania trafnych hipotez nadają tej obszernej części rozprawy imponujący charakter. Autor nie gubi się w szczegółach, przywołuje je natomiast często, by uzasadnić formułowane wnioski, by prostować błędne, pochopnie nieraz ferowane oceny, a także by przedstawiać — niejako na marginesie swych zasadniczych rozważań — cenne postulaty badawcze.

Wnioski, wynikające z tych rozpoznań, są bardzo ciekawe: głównym czynnikiem stymulującym rozwój epistolografii menipejskiej w Oświeceniu postanisławowskim były kółka literacko-towarzyskie, nieformalne czy formalne stowarzyszenia. Wytworzony w nich „»obowiązek« udzielania kolegom efektów swych lektur i przemyśleń, częste oddalenia poszczególnych osób, kontynuowanie wynurzeń po nieuchronnym, dość szybkim z reguły rozproszeniu się przyjaciół" (s. 61) — to wszystko sprzyjało korespondencji w ogóle, w tym także listom z wierszami. Nie miejsce tu, by relacjonować szczególne okoliczności decydujące o obliczu tej korespondencji: wiek uczestników owych kręgów literacko-towarzyskich, charakter wytworzonej w nich wspólnoty, orientację polityczną i stosunek do doktryn estetycznych, które autor wnikliwie rozpatruje dochodząc do wniosku, „że warunki istniejące w tych stowarzyszeniach [...] zgoła zadecydowały o kontynuacji tej formy wypowiedzi i o jej rozkwicie" (s. 67).

Ponadto, choć Pusz traktuje to jako niełatwą do udowodnienia hipotezę, „powstawaniu listów z wierszami sprzyjał pewien utrwalający się zwyczaj, jaki stał się konwencją obowiązującą właśnie w stowarzyszeniach literackich, choć oddziaływała ona, jak wolno przypuszczać, na całe środowisko pisarskie" (s. 68).

Tym właśnie autor tłumaczy obecność listów z wierszami wśród filomatów. „Upowszechniło się przekonanie — pisze dalej — że listy krążące między osobami tego samego kręgu wielbicieli i twórców literatury, listy poświęcone problematyce twórczości i sprawom grupy lub wręcz całego środowiska pisarskiego — muszą być literackie. A list literacki to, rzecz jasna, popis wirtuozerii epistolarnej i wybór formy sprawiającej najwięcej trudności — co sprowadzało się do sięgnięcia po technikę menipejską" (s. 68).

To jednak zadecydowało o swoistej elitarności takich listów; w szerszym czytelniczym obiegu znalazły się przeto głównie menipejskie listy z opisami podróży.

Twórczość pierwszego z autorów prezentowanych w obszernym i niejako centralnym rozdziale 3 (*Swoistość dokonań*) — Michała Wyszkowskiego — to m.in. właśnie listy z podróży. Wiesław Pusz, przywołując najpierw szeroki, europejski kontekst dla tego typu — nie tylko menipejskich — relacyj, słusznie ogranicza go później „do najbliższego »sąsiedztwa«: wzorcowych listów z wierszami »księcia poetów«, a zwłaszcza relacji z wyprawy do Dubiecka oraz »podróży« Karpińskiego" (s. 129). Przeprowadzona z interpretacyjną akrybią konfrontacja opisów Wyszkowskiego z opisem Krasickiego prowadzi do interesującej konkluzji: „Kontynuator listu z wierszami [...] nie powtórzył zaproponowanego schematu, bo inne motywy wpłynęły w jego przypadku na decyzję wędrówki, inny był jej cel, odmienna w związku z tym była funkcja opisu, jego przedmiot oraz sposób prezentacji spostrzeżeń" (s. 153).

W tym kontekście nieco zaskakuje dalszy ciąg rozważań autora: „Przypadek to rzadki w dziejach literatury, by pisarz tworzący w schyłkowej fazie epoki, sięgając po formę okazjonalną, a przy tym spopularyzowaną w utworze ocenianym powszechnie jako wzorcowy — nie poszedł śladem mistrza" (s. 153).

Otóż konkluzja ta brzmi zaskakująco właśnie dlatego, że Pusz precyzyjnie wykazał cały szereg różnic, które sprawiły, że Wyszkowski n i e m ó g ł naśladować Krasickiego; podobnie jak nie mógł pójść tropem Karpińskiego, który swą relację przesycił refleksjami patriotycznymi i religijnymi. Wyszkowski zaś, według

Pusza podróżował bezinteresownie, z estetycznej zachłanności na piękno, i to zadecydowało o swoistym obliczu jego opisów.

Przekonywająco natomiast i przejmująco brzmi ciąg dalszy rozważań o listach z wierszami, zawierających stwierdzenia, w których autor deprecjonuje własne pisarstwo, co Pusz traktuje jako „ściśle indywidualną obsesję autorską" (s. 161), nazywając Wyszkowskiego „racjonalnym estetą bez autozłudzeń" (s. 163).

Inne okoliczności zadecydowały o powstaniu menipejskich listów Józefa Mieroszewskiego — twórcy dziś nie znanego. Z dużego dorobku — co Pusz przekonująco wykazuje — pozostało 7 listów. Ich funkcja oraz charakter zostają tu interesująco powiązane z perypetiami życiowymi autora. Jako oficer sztabowy był bowiem Mieroszewski świetnie poinformowany o ważnych sprawach, był zawsze w ich centrum, lecz jednocześnie musiał w nich uczestniczyć, „nie mając żadnego wpływu na bieg wydarzeń" (s. 184). Z rozeznania w najważniejszych decyzjach i okolicznościach wywodzi się podstawowa funkcja listów Mieroszewskiego: informowanie. Z poczucia braku wpływu na rozwój wydarzeń wywodzi natomiast Pusz obecność ironii, bardzo subtelnie rysując istotne analogie z twórczością i postawą życiową Krasickiego. Mieroszewski stosował także komizm, koncept i parodię, dzięki którym „ośmieszał schematy krępujące swobodę pióra" (s. 206). Ta gra z konwencjami — jak ją nazywa Pusz — „dowodzi wyjątkowych predyspozycji pisarskich Mieroszewskiego; stosowanie określonych konwencji i zarazem polemika z nimi, jak świadczy historia literatury, to właściwość i przywilej twórców szczególnie przez naturę wyposażonych" (s. 206).

Wobec takiej konkluzji nie dziwi zestawianie literackich walorów listów Mieroszewskiego z powiastką filozoficzną (s. 211); nie na zasadzie zapożyczeń, lecz analogii — podobnie jak „na poziomie stylu wypowiedzi" współbrzmienie powiastek wschodnich Krasickiego i filozoficznych Woltera widziała Przemysława Matuszewska, na której ustalenia Pusz się powołuje.

Inne kategorie interpretacyjne musi on stosować wobec menipejskich listów zdolnego poety — Franciszka Morawskiego. Jakby wbrew swemu talentowi, „traktując listy prozą i wierszem na równi ze zwyczajnymi listami pisanymi do przyjaciół, przekreślał [Morawski] w zasadzie szansę samodzielnego bytu powiadomień menipejskich" (s. 252). Nie uzyskały też samodzielnego bytu zamieszczane w nich wiersze, które — według Pusza — choć „powiązane z tokiem wywodu, miały charakter autonomiczny" (s. 252). Ich usamodzielnieniu stanęła na przeszkodzie „utrwalona już, powszechna świadomość nierozerwalnego związku w owej szczególnej korespondencji mowy wolnej i wiązanej" (s. 252).

To bardzo krótkie skwitowanie zawartości ponad trzydziestostronicowych rozważań, lecz pora już przejść do ostatniej części tego rozdziału, poświęconej listom „kręgu przyjaciół skupionych w latach dwudziestych XIX w. wokół Franciszka Salezego Dmochowskiego oraz Dominika Lisieckiego" (tworzyli ten krąg ponadto Franciszek Ksawery Godebski i Franciszek Grzymała). Okoliczności biograficzne i polityczne, wpływające na kształt tego kółka literackiego, prezentuje autor z budzącą uznanie znajomością realiów, lecz znów — jak i w poprzednich przypadkach — jest w sytuacji trudnej; zachowane 8 listów z wierszami to ocalały fragment większego zbioru. Podzielone według kierunku nadania (do i z Warszawy) ujawniają te listy w swej treści charakter wyłącznie literacki. Odnajduje badacz w ich estetycznej organizacji koncept, komizm, kilka przypadków parodii, stwierdza wszakże, iż „to zaskakująco mało w specyficznej sytuacji [....], jakby obligującej do nadania tekstom — za pomocą sprawdzonego już repertuaru środków — charakteru w pełni literackiego" (s. 297).

Ten stan rzeczy Pusz tłumaczy względami politycznymi, hipotetycznie konfliktem zamiarów oraz zdolności, a także świadomym — być może — deprecjo-

nowaniem stylistycznych właściwości korespondencji menipejskiej. „Listy »obowiązywał« styl niski i dotyczy to także listów menipejskich, a w nich — wierszy. Wydaje się, że to pragnął przypomnieć w swej epistolografii Dmochowski oraz jego koledzy" (s. 299).

Ten swoisty dystans autorów wobec uprawianej przez siebie formy wypowiedzi wiąże Pusz z krępującym wpływem doktryny estetycznej, której podstawową normę — zasadę *decorum* — łatwo tu było przekroczyć. Do problemu tego autor wraca w zakończeniu swej rozprawy. Ponownie pokazując niebezpieczeństwo konfliktu między menipejską korespondencją a estetyką klasycyzmu i związaną z tym potencjalnym konfliktem ambiwalencję uczuć młodych literatów wobec ochoczo pisanych listów, a jednocześnie aprobowanych ideałów klasycyzmu, Pusz ustala miejsce tej formy wypowiedzi w dynamice procesu historycznoliterackiego późnego Oświecenia:

„W puściźnie oświeceniowej dostrzega się do tej pory przeważnie aprobatę rygorów, dzieła, które respektują normy i poza nie nie wykraczają. Istniały wszakże formy wypowiedzi [...] z entuzjazmem kwitowane i przez pisarzy, i przez czytelników. Formy wypowiedzi, jakie ofiarowywały autorom pewną wolność, szansę w miarę swobodnej kreacji, a literaturze przysparzały nowych środków ekspresji oraz otwierały jej z pozoru szczelnie zamknięte granice. Wśród nich wyjątkowe miejsce przypada bez wątpienia listom pisanym prozą i wierszem" (s. 331—332).

Ta odkrywcza (a nie jedyna przecież w tej książce) konstatacja wnosi nowe, ważne elementy do naszej wiedzy o literaturze późnego Oświecenia.

Bardzo interesujące są także konkluzje rozpoznań genologicznych. „Poszukując w owym chaosie [wierszy z prozą] znamion scalającego porządku" autor dochodzi do wniosków, iż charakterystyczne są tu powiadomienia żartobliwe i poufałe, co jest niejako naturalną konsekwencją łączenia prozy z wierszami. Z kolei konsekwencją żartobliwości staje się obecność różnych form komizmu. „Wspólnota dowcipnych wypowiedzi łączących prozę z wierszami — pisze dalej Pusz — miałaby ogromne rozmiary oraz niewyraźne kontury, gdyby nie była to wspólnota wypowiedzi epistolarnych" (s. 314). Obok tych dwóch cech: żartobliwości i epistolarności, autor wymienia jeszcze cechę trzecią, pozornie oczywistą, choć i wielce kłopotliwą: łączenie prozy z wierszem. Rozpatrując rozmaite przypadki dochodzi do wniosku, „iż nie ilość wierszy, ale ich charakter: przede wszystkim jednoczesność z fragmentami w mowie wolnej oraz ścisły, organiczny związek z prozą — stanowi swoistą cechę epistolografii menipejskiej" (s. 318).

Ustalenia gatunkowe bywają nieraz trudne. Stają się jednak szczególnie trudne, gdy autorzy — jak było w tym przypadku — nie są zobowiązani do posłuszeństwa wobec norm, bo ich nie ma, i gdy nie muszą respektować reguł poetyki immanentnej, bo jest ona w swoistym rozproszeniu, i gdy samo ustalenie zestawu tekstów nastręcza ogromne kłopoty.

Sumując dotychczasowe rozważania należy więc podkreślić najistotniejsze zalety książki Pusza.

Należy do nich niewątpliwie wydobycie i przedstawienie nie znanych tekstów i nie znanych, bądź mało znanych autorów, ważnych dla obrazu literackiego pierwszego dwudziestolecia XIX wieku. Należą do nich także interesujące metodologicznie i wartościowe merytorycznie aspekty problematyki genologicznej. Byłyby one niemożliwe do osiągnięcia, gdyby nie imponująca precyzja analityczna, umiejętność dostrzegania i wydobywania niuansów budowy omawianych tekstów. Dużą wartość ma też naświetlenie ważnej problematyki z zakresu życia literackiego tych czasów i rekonstrukcja swoistości kultury literackiej. Ten socjologiczny walor książki, obok uogólnień dotyczących Oświecenia postanisławowskiego, nadaje jej trwałe miejsce wśród pierwszoplanowych pozycji literatury przedmiotu.

I doprawdy szkoda, że te interesujące i cenne ustalenia Wiesława Pusza musiały zostać zaprezentowane w książce tak edytorsko niestarannej i w nakładzie więcej niż skromnym.

Józef Tomasz Pokrzywniak

Zdzisław Łapiński, „JA, FERDYDURKE". GOMBROWICZA ŚWIAT INTERAKCJI. Lublin 1985. Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, ss. 108.

Książka Zdzisława Łapińskiego jest moim zdaniem pracą znakomitą. Cechuje ją trafność pomysłów interpretacyjnych, spójność i przejrzystość wywodu, mądra nieostentacyjność erudycji, bogatej i świetnie użytej. Charakteryzuje ją świetne pisarstwo; świadome siebie, przenikliwe i subtelne, równie sprawne we współrozumieniu, jak w dystansach, obdarzone elegancją i humorem. Jest to praca bez pustych miejsc, bez kokieterii i zbędnego zdobnictwa; jej sugestywność jest w najlepszym gatunku, zdobywa czytelnika klarownością myśli.

Autor z imponującą zwięzłością sformułował koncepcję, która hierarchizuje współczesną wiedzę o Gombrowiczu. Nie powiem, że tę wiedzę stworzył — gombrowiczologia to już pokaźna dyscyplina — jestem jednak pewna, że ją gruntownie przeobraził. Ustalił bowiem — i sądzę, że na trwałe — gradację ważności jej składników, określił problematykę ośrodkową całokształtu twórczości Gombrowicza, jego technik, poetyki, filozofii. Źródła dynamizmu tego pisarstwa odnalazł w poszukiwaniu zasad organizujących psychospołeczną potoczność oddziaływania na siebie istot ludzkich, współformujących się wzajem, antagonistycznie, w kontaktach słownych i zastępczo-werbalnych, dotykowych, gestycznych, mimicznych, kontaktach kulturowo upośrednionych, a nieustannie te upośrednienia kwestionujących.

W tak pojętej problematyce interakcyj, spełniających się w różnych porządkach społecznych (używam tu terminu Ervinga Goffmana), w zachowaniach i działaniach praktycznych, a także w tekstach literackich, odnalazł Łapiński sposób na to, by scalić różne poziomy oglądu ekspresji pisarskiej Gombrowicza, która w myśl założeń zarówno twórcy, jak i badacza jest wynikiem i kolejnym współczynnikiem nieuchronnych interakcyjnych procesów.

Sposób prowadzenia wywodu zasługuje na szczególną uwagę. Rozpoczyna autor od wspomnienia biograficznego — o młodości przedpisarskiej Gombrowicza, kończy cytatem ze Słowackiego, cytatem, który jest apologią sztuki („Ta kartka wieki tu będzie płakała / I łez jej stanie"). Ta subtelnie zarysowana rama ma wartość i merytoryczną, i artystyczną; uwyraźnia, trafnie i prosto, dwubiegunowość Gombrowiczowskiej myśli, kierowanej sprzecznymi impulsami: ku wyodrębnieniu dzieła sztuki z realności i ku przybliżeniu go realnemu otoczu. W tę ramę wprowadza autor swą koncepcję; w finale ujawni zwycięstwo sztuki.

Czyni to jednak nie w abstrakcyjnych rozważaniach, lecz w rzeczowej i kunsztownej analizie. Z oficjalnego debiutu pisarskiego Gombrowicza wybiera opowiadanie najcelniejsze i pokazuje, że kategorie interakcji ujawniają się w nim jako siła sprawcza narracji i zdarzeń fabularnych. Tancerz mecenasa Kraykowskiego staje się w tej analizie świadectwem sytuacji, w jakie popada i jakie stwarza nadużywacz, eksploatator kontaktów przewidzianych porządkiem społecznym. Odrzucając tak psychoanalityczne wytrychy, jak i kryteria małego weryzmu, Łapiński odsłania i nazywa literacką robotę Gombrowicza. Dowodzi, że w parodii i trawestacji pisarz tworzy, na modłę heroikomiczną, diagnozę, która poraża trafnością opisu sytuacji ludzkiej. Może ona dotyczyć każdego, kto zakłóci rytuały

interakcji. Pokazanie paradoksalnych związków heroikomiki z faktycznością potoczną jest w tym rozdziale przykładem możności rozpatrywania innych związków paradoksalnych, którymi syci się twórczość Gombrowicza. Demonstracja dokonana została mistrzowsko.

W rozdziale drugim, *Akcje i interakcje*, autor rozwija te wątki: charakteryzuje Gombrowiczowską kosmogonię, konstytuowanie się Gombrowiczowskiego świata. Wskazuje na równoległość powieściowej wizji Gombrowicza i socjologiczej wizji Goffmana. Dostrzega to podobieństwo szczególnie w problematyzowaniu technik życia potocznego. Postaci w utworach Gombrowicza — łącznie z narratorem i autorem — programowo i wyzywająco zakłócają kanony społeczne. Czynią to w buncie przeciw *quasi*-sensom zakrzepłym w zrytualizowanych obyczajach, w proteście przeciw jakości komunikacji — pustej i pozorowanej. Biegunowymi realizatorami tych buntów i ukrytych w nich poszukiwań czyni autor postać Józia z *Ferdydurke* oraz Witolda z *Kosmosu*.

W rozdziale trzecim, *Twarzą w twarz z czytelnikiem*, w głównym polu rozważań Łapińskiego znalazł się Gombrowiczowski projekt warunków komunikowania się z odbiorcami. W sferze tego projektu mieszczą się relacje literatury i obyczaju, w ujęciu pisarza oczywiście, ale celnie scharakteryzowanym przez badacza. Obyczaje, potraktowane jako ekspresja utrwalona w komunikacji społecznej, okazują się odpowiednikiem ekspresji utrwalonej *sui generis* — artystycznie. Te i tamte są dziedziną interakcji, jednak — w przypadku literatury — ułomnej, ponieważ język to tylko jeden ze środków kontaktu, a ponadto w obcowaniu bezpośrednim, tak werbalnym jak i pozawerbalnym, szanse porozumienia się uczestników komunikacji są bogatsze.

Zdaniem Łapińskiego próbą zaradzenia tej ułomności jest w projekcie Gombrowicza wyostrzenie, uwyraźnienie rysów postaci, które wiodą opowieść. Najpełniej spersonalizowany akt wypowiedzi dostrzega autor w *Ślubie*.

Śledząc drogę pisarza ku dojrzałemu paktowi z odbiorcą, Łapiński docenia też i bada zainteresowanie Gombrowicza literaturą popularną. Ukazuje fazę pastiszową tych zainteresowań, ale ich cenne efekty widzi dopiero w parodii, poczynając np. od *Zbrodni z premedytacją*. Cenne zresztą, ale jeszcze nie wieńczące. Jest bowiem zdania, że parodia zamknięta w szyderstwie z jednego wzorca nie stwarza dostatecznie rozległych perspektyw — jest to teza przejęta z pracy Michała Głowińskiego o parodii konstruktywnej. Toteż własną formułę stylu Gombrowicza, wraz z Głowińskim, odnajduje dopiero w parodii potraktowanej jako zasada wszechobecna, jako krytyka jakichkolwiek wzorców.

Paradoksem Gombrowiczowskiej parodii jest jednak to — co pokazuje Łapiński — iż nie tylko mnoży ona szyderstwa upostaciowane w narracjach i fabułach, ale także szuka jakiejś prawdy o świecie.

Inny, też niemal wszechobecny, formant pisarstwa Gombrowicza widzi autor w autobiografizmie, śledzi jego kolejne wcielenia — od najbardziej konwencjonalnych po kunsztowne.

Zamykając ten tok rozważań, powieść ukształtowaną przez Gombrowicza nazywa „powieścią świadomą siebie" i wiąże ją z tradycją Cervantesa. Myślę, że tę sugestywną formułę warto byłoby, w badaniach następców, wypróbować w bogatszych historycznoliterackich kontekstach. Podobnie — kategorię, która w książce Łapińskiego ująć ma swoistą gatunkowość owej „świadomej siebie" powieści. Propozycja tragifarsy jest sugestywna, tym bardziej jednak zachęca do szukania dalszych potwierdzeń. Jest to w końcu propozycja przeciw grotesce, której — przyznam — bardzo mi brakuje.

Ostatni, czwarty rozdział książki, nazwany przekornie *Posłowiem do metody: „On Ja", czyli „Dziennik"* jest, obok rozdziału pierwszego, rewelacją pracy. Rozważania o *Dzienniku*, stanowiącym czwarty debiut Gombrowicza, są świetnym zwień-

czeniem koncepcji, która — powtórzę to — od nowa, nader trafnie hierarchizuje wiedzę o pisarzu. Wartość tych rozważań nie zamyka się zresztą w kręgu wiedzy o Gombrowiczu, analiza dziennika jako gatunku ma ważność teoretycznoliteracką, podobnie jak ważne są spostrzeżenia i wnioski o naturze filozoficznej i socjologicznej.

Umiejętność operowania ujęciami właściwymi różnym dziedzinom wiedzy, dar odnajdywania i stosowania oglądów komplementarnych — cechuje całość wywodów autora i we wszystkich rozdziałach pracy przynosi ciekawe wyniki. W postaci jednak najbardziej sugestywnej — w rozdziale pierwszym i ostatnim.

Dziennik Witolda Gombrowicza jest dla Łapińskiego zjawiskiem o wielorakiej naturze, jest zadaniem do rozpoznania. Nie tylko jako egzemplarz gatunku i osobliwy tego gatunku wariant, ale także jako ekspresja świadomości, ekspresja fazowa, uczestnicząca w interakcjach. Autor bada więc wskaźniki językowe określające sytuację wypowiadania w dziennikach i w tym *Dzienniku*. Właściwości różnych autobiograficznych wypowiedzi analizuje w kategoriach poetyki, ustala ich relacje wzajemne, w ich polu sytuuje *Dziennik* i dzienniki.

Za sprawą przykładów, arcyciekawie wybranych, określa też problematykę, jaką forma dziennika wyłania. Obserwuje rozmaite jej warianty i znakomicie uzasadnia ich znaczenie. Pokazuje np., jak w warunkach patologii społecznych, w makroskali, dziennik niby wraca ku swym początkom, ku archaice swego gatunku: ciąży ku scenie publicznej, staje się jakby dziełem zbiorowym lub wyraźnie bezosobową kroniką. Odchodzi od tej postaci, jaką przybrał w XVIII wieku, gdy właśnie podmiotowość jego autora stała się ośrodkiem tematycznym i problemowym. W tym punkcie rozważań autora warto byłoby może wzbogacić przykłady tradycji dzienników podmiotowych i odchylonych od tej postaci. Ciekawa i ważna teza uzyskałaby więcej potwierdzeń.

Równie interesujące w dalszym toku są uwagi o relacjach tego, co prywatne, i tego, co publiczne w dzienniku. Następnie — uwagi o węzłowym dla dziennika pojęciu jawności, o roli niedyskrecji, o kwestii nieprzyzwoitości — w sensie naruszenia norm *„honesteté”*, klasycznie określonych przez Montaigne'a.

Wnioski z tych dociekań są następujące. Dziennik ma swoje wyróżniki formalne, ma też skłonność ku własnym sposobom problematyzacji. A jednak jest wciąż kształtowany na nowo i szuka poręczeń z zewnątrz: w ważności faktów, o których mówi, w prestiżu osoby autora. W tym kontekście sytuuje Łapiński *Dziennik* Gombrowicza. Odsłania ukryte w tym tekście relacje z formami, które przykładowo zanalizował, ujawnia jego ostrą polemiczność wobec wszystkich niemal dziennikowych wcieleń: zarazem odnajduje w nim to, czego różne inne dzienniki jakby nie chciały w pełni wypowiedzieć: skrajną podmiotowość światopoglądu gatunkowego, która w istocie tę formę wyróżnia. Rzecz w tym, że Gombrowiczowski *Dziennik*, który ową skrajną podmiotowość gatunku tematyzuje, jest raczej utworem skomponowanym na wzór tego gatunku, a nie, po prostu, jednym z jego wariantów.

Ten podstawowy paradoks — wiedzy o *Dzienniku* i samego *Dziennika* — zawiera w sobie źródło wszystkich pozostałych paradoksów: czasu teraźniejszego niedosłownego (świetne sformułowanie autora!) komponowanego z pomocą technik zaczerpniętych z powieści; podważania wiarygodności osoby, która występuje jako autor *Dziennika*. Przykłady można by mnożyć.

Wiemy zatem, czym *Dziennik* nie jest. Zaczynamy dostrzegać, ku czemu aspiruje. Przed ostateczną konkluzją Łapiński zbiera jednak jeszcze dowody. Pokazuje, że tkanką *Dziennika* są krótkie „autobiografie idei”, które wyłaniają się, trwają i zanikają w Witoldzie Gombrowiczu (s. 84), takim, jakiego chciał nam pokazać w roli autora *Dziennika* jego sprawca, Gombrowicz bez cudzysłowu. Fazowe życie owych idei podlega „wymuszonej zdarzeniowości”: spełniają one sceniczne role.

Są w istocie aktorami faz procesu, w którym świadomość tego, kto je wciela, odgrywa dramat utożsamiania się i wyodrębniania spośród innych podmiotów. Zamiast projektu stałej tożsamości otrzymujemy więc wersje wizerunków autora, często wzajemnie sobie przeczące. Temu zabiegowi *Dziennik* sprzyja najbardziej ze wszystkich gatunków. I dlatego właśnie *Dziennik* stał się miejscem ośrodkowym w pisarstwie Gombrowicza, a wyobrażona postać jego autora — postacią najbogatszą wśród Gombrowiczowskich protagonistów.

Nie można powiedzieć po prostu, że stało się tak za sprawą dominującej — rzecz jasna — w *Dzienniku* roli czynnika autobiografizmu. Stało się tak dzięki zmianie relacji autobiografizmu i fikcji w porównaniu z ich relacjami w twórczości niedziennikowej Gombrowicza. Tam autobiografizm poręcza fikcję, tu fikcja daje życie autobiografii. Ponadto, jak dowodzi Łapiński, nigdzie tak jak w *Dzienniku* nie mógł Gombrowicz wyzyskać wniosków wynikających z interakcyjnej filozofii człowieka. *Dziennik* najpełniej ujawnia, jak powstaje Gombrowiczowskie *universum:* poprzez akt intencjonalny skierowany ku aktowi innej, wyobrażonej świadomości. Dopiero ich współoddziaływanie daje szansę narodzin reszty świata.

Twórczość Gombrowicza nie wiąże się więc z ewolucją tradycji, która od ujęć „rzeczy samych w sobie" zmierza ku ich stopniowej interioryzacji. Tej tradycji, nazwanej flaubertowską, obcy jest też autor *Dziennika* w potraktowaniu swoich własnych wcieleń. „Powieściopisarz dziewiętnastowieczny — stwierdza Łapiński — mówiąc: »Emma to ja«, wcale nie kwestionował swojej publicznej osobowości, tymczasem twórca *Dziennika* gotów jest się zaprzeć: »Witold Gombrowicz« — to nie ja. Ja jestem ktoś inny, »ja, Ferdydurke«" (s. 101).

Parodyjne rozszczepienie postaci autora ma jednak w pisarstwie Gombrowicza granicę. Pozostaje odpowiedzialność finalna autora autorów, ich sprawcy. On, jako twórca swego dzieła, chce w końcu, by to ono trwało: sprawca ma zniknąć w wytworze. Ostatnią konkluzją Łapińskiego jest więc stwierdzenie nieodparcie sugestywne: najwyższą szansą samorealizacji, a więc zyskania pełnej podmiotowości, okazuje się dla Gombrowicza twórcy przekazanie tej podmiotowości dziełu. W ten sposób pisarz tak wrażliwy na zdarzenia zachodzące między nim a jego publicznością okazuje się w ostatecznym efekcie bliski tradycji Horacego i Prousta.

Książka Zdzisława Łapińskiego jest sukcesem. Trafność hipotezy głównej i finezja pomysłów szczegółowych, wyobraźnia, rozległość horyzontów i gruntowność mikroanaliz zasługują na najwyższe uznanie. A ponadto — jakże jest bogata w inspiracje do dalszych badań!

Alina Brodzka

Ryszard Nycz, SYLWY WSPÓŁCZESNE. PROBLEM KONSTRUKCJI TEKSTU. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 156. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej". T. LXVI. Komitet redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Edward Balcerzan, Kazimierz Bartoszyński. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Oj, będziemy się spierać. Ale po kolei.

Najpierw były dwa odkrywcze artykuły, jakie Ryszard Nycz poświęcił niekonwencjonalnym zjawiskom współczesnej sztuki narracyjnej. Pierwszy dotyczył techniki wykorzystywania cudzego tekstu w twórczości Leopolda Buczkowskiego,

drugi — zjawisk kolażu w prozie XX wieku [1]. Oba stanowić powinny lekturę obowiązującą dla wszystkich, którzy interesują się ewolucją współczesnej literatury. Z zainteresowań utworami niestandardowymi ostatnich dziesięcioleci powstała z kolei rozprawa doktorska Nycza o „współczesnych sylwach literackich". Recenzując ją Jan Błoński napisał o autorze tej dysertacji, że „porusza się na wyżynach współczesnego literaturoznawstwa". Nie powiem nic innego, jeśli napiszę, że *Sylwy współczesne* Nycza są jedną z najambitniejszych, najoryginalniejszych, a zarazem najtrudniejszych książek, jakie powstały na temat przemian form artystycznych w literaturze polskiej XX wieku. Te trzy określenia wymagają jednak bardziej szczegółowego uzasadnienia.

Na rozprawę Nycza składają się następujące części: *Wprowadzenie* (*O sylwiczności, czyli kłopot z przedmiotem*), rozdziały 1—4 (*Współczesne sylwy wobec instytucji literatury*; *Sposoby pisania*: a) Miłosz: bio-grafia idei, b) Gombrowicz: biografia struktury; *Tezy o ekscentryczności tekstu*; *Fakt literacki*) i *Zakończenie* (*Sylwy jako dekonstrukcja literatury*). *Wprowadzenie*, *Zakończenie* oraz rozdziały 1 i 3 mają charakter teoretyczny. Przedstawione w nich tezy formułuje Nycz na podstawie obszernego zestawu tekstów i przykładów. Natomiast rozdział 2 (poświęcony Miłoszowi i Gombrowiczowi) oraz rozdział 4 (poświęcony *Przyrostowi naturalnemu* Różewicza i związanej z nim rozprawie K. Wyki [2]) mają charakter interpretacyjny. Jak widać, nawet sumienne wyliczenie autorów dzieł, o których pisze Nycz, nie daje jeszcze pojęcia o przedmiocie jego rozprawy. Chcąc ją zatem w recenzenckim trybie omówić, trzeba najpierw uważnie zrekonstruować zawarte w niej tezy i argumenty.

Przedmiotem książki Nycza — o czym autor informuje w pierwszym zdaniu *Wprowadzenia* — jest ta część współczesnej literatury polskiej, która „nie poddaje się łatwo porządkującym procedurom literaturoznawców" (s. 5). W istocie mamy tu dwa obiekty zainteresowań Nycza: niekonwencjonalne teksty literackie i konwencjonalne procedury analityczne, które, zdaniem autora, pozwalają rozpoznać jedynie mało istotne cechy poszczególnych utworów. Dokonując systematyzacji tych dzieł za pomocą analiz umieszczonych „w ramach [...] konwencjonalnie literackiej perspektywy" (s. 5) zauważa się, co najwyżej, ich pojedyńcze cechy — nie można ich natomiast wyodrębnić jako „szczególnego obiektu badawczego". Z perspektywy obowiązujących kanonów literackości „twórczość tego rodzaju — twierdzi Nycz — skażona jest od podstaw negatywnością, niedostatkiem istnienia, brakiem przedmiotowości" (s. 6). Tymczasem wystarczy odrzucić taką perspektywę, by w tym, co wydaje się ułomnością, dostrzec konstytutywne cechy autonomicznego przedmiotu badań literackich. Cechami tymi są — na najogólniejszym poziomie — następujące wyznaczniki „praktyki pisarskiej": brak gotowego przedmiotu przedstawionego (temat jest pretekstem), brak gotowego przedmiotu artystycznego (forma jest hybrydyczna i niezamknięta) oraz brak gotowego przedmiotu estetycznego (utwór narusza normy estetycznych oczekiwań odbiorców). Te właśnie wyznaczniki pozwalają — według Nycza — utworzyć taki obiekt badawczy, któremu na imię „sylwy współczesne". Jest nim „polimorficzna *varietas*" tekstów. Pomysł terminologiczny zapożycza tu autor od Stefanii Skwarczyńskiej, ale przystosowuje go do własnych potrzeb.

Próbując określić „podstawowe aspekty formy sylwicznej", Nycz rekonstruuje cechy poetyki, które od starożytności przypisywano utworom bloku *silva*. Do naj-

---

[1] R. Nycz: *Teufelsdröckh redivivus, albo o pewnym dialogu tekstowym*. „Teksty" 1978, nr 1; *O kolażu tekstowym*. Jw., nr 4.

[2] K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*. W: *Różewicz parokrotnie*. Opracowała M. Wyka. Warszawa 1977.

bardziej typowych cech takich tekstów należały: różnorodność tworzywa, autonomia poszczególnych elementów i brak hierarchii ich ważności, a przede wszystkim taka praktyka pisarska, która ujawniała się w tzw. spontaniczności zapisu oraz brulionowym niewykończeniu dyskursu (szkic, próba, improwizacja, rozmyślanie *etc.*). Grupę osobną — bo wyrazistą pod względem gatunkowym — stanowiły dzieła skomponowane z cytatów (*centon*, *quodlibet*, „bigos", „makaron") lub rozmaite antologie typu: *collectanea*, wirydarz, zwierciadło czy encyklopedia.

Sylwy jako typ piśmiennictwa były więc zawsze kategorią ponadgatunkową. Próba przystosowania tego terminu do analiz literatury współczesnej — powiada Nycz — nie jest arbitralnym pomysłem badacza. O istnieniu tej tradycji piśmiennictwa w świadomości pisarzy XX w. świadczą wypowiedzi różnych autorów: J. Czechowicza, H. Malewskiej, J. Zawieyskiego, A. Kuśniewicza, A. Ważyka, A. Rudnickiego, K. Brandysa, W. Woroszylskiego, L. Buczkowskiego, a w tym i historyków literatury: J. Trznadla, J. Błońskiego, M. Marcjan, M. Janion i innych.

Ale tu właśnie — o czym czytamy już w tytule *Wprowadzenia* — zaczyna się „kłopot z przedmiotem". Próżno bowiem szukać wśród różnorodnych form współczesnej literatury jakichkolwiek konstant gatunkowych, rodzajowych, kompozycyjnych, spójnej organizacji czy określonego znaczenia. S y l w y — pisze Nycz — nie mają ani strukturalnego, ani sensotwórczego c e n t r u m, natomiast to, co je konstytuuje, znajduje się stale jakby na zewnątrz nich. Jest nim — we wszystkich przypadkach — wspólny, negatywny układ odniesienia, który Nycz nazywa „instytucją literatury". Mówiąc innymi słowami: obszarem zainteresowań Ryszarda Nycza są takie najróżnorodniejsze właściwości literatury współczesnej, które łączy j e d y n i e odrzucenie utrwalonego w powszechnej świadomości modelu utworu i „konwencji literackich". Opisać „sylwy współczesne" — powiada Nycz — to zrekonstruować ów układ odniesienia, który równocześnie konstytuuje innowacyjność poszczególnych utworów.

Istotnymi składnikami form sylwicznych są wszelkie formy paraliterackie: notatnik, zapis dziennikowy, brulion, komentarze, zapiski „na marginesach" *etc.* Pod tym względem sylwy przekreślają przeciwstawienie dzieła napisanego (skończonego, zamkniętego i gotowego) oraz nienapisanego. Równocześnie wypowiedzi sylwiczne asymilują cudzą mowę (cytaty), a ich wewnątrztekstową sytuacją komunikacyjną okazuje się często zapis momentu lektury (uwagi recenzyjne, autokomentarze, zapisy lektur). Pod tym względem sylwy, będąc świadectwem odbioru i wyboru z uniwersum piśmiennictwa, pełnią funkcję wypowiedzi metatekstowych. A wreszcie — żywa jest w tekstach sylwicznych obecność wszelkich form użytkowych i dokumentarnych (*vide* twórczość Białoszewskiego) czerpanych demonstracyjnie spoza obszaru uznawanego za domenę sztuki słowa. W ten sposób — odrzucając estetyczną wykładnię literackości — sylwy unieważniają przeciwstawienie literatury i nieliteratury.

Pod względem morfologicznym typową cząstką form sylwicznych jest fragment, a pod względem kompozycyjnym — zasada zestawienia. W poetyce fragmentu — pisze Nycz — „skupiają się konstytutywne cechy wypowiedzi sylwicznej" (s. 22): podatność na transformacje semantyczne, uzależnienie od kontekstu, a przede wszystkim — otwartość. Do tej ostatniej Nycz zalicza: fizyczne nieukończenie wypowiedzi (lub jej fragmentów), „otwarcie progresywne" — ku przyszłym przekształceniom tekstu, „otwarcie regresywne" (dialogowe) — ku tekstom już istniejącym (cytaty, aluzje, komentarze *etc.*) oraz otwarcie komunikacyjne — jako zaproszenie czytelnika do uspójniającej lektury tekstu. *Nb.* sylwy zawierają także inne instrukcje koherencyjne: mogą być nimi konwencje gatunkowe, stylistyczne, powtórzenie jednostki konstrukcyjnej (wątek) lub bezpośrednie odwołanie się do czytelnika (np. aktualizacja toposu zakończenia) (s. 33—35).

Wszystkie wymienione wyżej cechy formy sylwicznej wskazują na jej ele-

mentarną swoistość w obszarze piśmiennictwa, a mianowicie: sylwa dąży do „wymknięcia się spod praw literackiej taksonomii" (s. 23) i rehabilituje potencjalność estetyczną każdej wypowiedzi słownej. Wykraczając jednak poza literaturę poprzez stałe odnoszenie się do jej „instytucjonalnych" wyznaczników, formy sylwiczne stają się zarazem metaliteraturą (s. 24).

Następnym elementem instytucji literatury, wobec którego Nycz sytuuje sylwy, są instrukcje gatunkowe zauważalne już na poziomie tytułów poszczególnych utworów. Sylwy albo nazywają formę podstawową, do której nawiązują (np. *Literatura. Powieść* W. Woroszylskiego), albo tematyzują kwalifikację gatunkową (np. *Niebieskie kartki* A. Rudnickiego), albo wchodzą w dialog z wieloma kontekstami (np. proza L. Buczkowskiego). W każdym z tych przypadków tytuł pełni funkcję wskaźnika „metajęzykowego poziomu spójności tekstu, który odbierać trzeba ostatecznie jako wypowiedź o literaturze [...]" (s. 28). Równocześnie konwencje gatunkowe wchodzą w korelację z konstrukcją podmiotu, która staje się „gwarantem spójności wypowiedzi" (s. 33). Konstrukcja ta — ujmując rzecz w przybliżeniu — polega na eksponowaniu autobiograficzno-autotematycznej strategii pisarskiej. Z perspektywy komunikacji literackiej mamy tu do czynienia z figurą lektury—pisania pozwalającą autorowi na eksponowanie metatekstowych i czynnościowych elementów postawy nadawcy. Przykłady dwóch typowych dla sylw współczesnych strategii pisarskich widzi Nycz w twórczości Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza. Odkładając na później bardziej szczegółowe omówienie interpretacyjnych wniosków Nycza zawartych w rozdziale 2, poświęconym tym pisarzom, przechodzę do tez rozdziału 3. Dotyczą one kategorii, którą Nycz nazywa „ekscentrycznością tekstu" i która jest jednym z najważniejszych elementów w wywodach autora *Sylw współczesnych*.

Strategie pisarskie Miłosza i Gombrowicza — przy ich wszystkich różnicach — można określić wspólną formułą: „czynnościowa koncepcja podmiotu i tekstu" (s. 45). Da się ona scharakteryzować następująco. Mieszczą się w jej ramach takie sposoby pisania, w których wyraźny jest prymat relacji (tu: aktu pisania) nad wytworem (tu: dziełem skończonym, zamkniętym, napisanym) (s. 41). Dzieło w tej koncepcji — twierdzi Nycz — „nie stanowi już czegoś danego z góry i dokonanego, lecz zdaje się tworzyć pod spojrzeniem podmiotu" (s. 42). Równocześnie funkcją języka jest nie tyle przekazywanie „gotowego sensu" (czyli reprodukcja zastanych konwencji), co poszukiwanie nowych sposobów wytwarzania znaczeń. W koncepcji tej dochodzi więc do odrzucenia takiego rozumienia pojęcia „naśladowania", które przypisuje mu funkcję kopiowania istniejącej rzeczywistości. Działalność pisarska — gdy została odrzucona „gotowa" rzeczywistość i konwencjonalne formy jej przedstawiania — staje się natomiast sposobem kształtowania i reprezentowania wszelkich „form organizacji doświadczenia" (s. 43). Można zatem powiedzieć, że specyfika form sylwicznych — w tym przypadku — polega na prymacie sposobu postępowania autora nad rezultatem jego działań (tj. skończonym dziełem). Lub mówiąc inaczej: w charakterystycznych dla form sylwicznych sposobach pisania dochodzi do „przesunięcia punktu ciężkości z wytworu na proces wytwarzania" (s. 43; podkreśl. W. B.). Wspólny dla obu strategii pisarskich jest „negatywny układ odniesienia" literatury jako instytucji, w którym wyodrębnić można trzy przesłanki: 1) „pojmowanie języka jako narzędzia", 2) traktowanie „dzieła jako wytworu skończonego i scentralizowanego" i 3) uznanie „artysty jako gwaranta jego sensu" (s. 93).

Zdaniem Nycza, za czynnościową koncepcją podmiotu i tekstu stoją — w sposobach pisania Miłosza i Gombrowicza — dwa generalne stanowiska wobec języka poetyckiego. Za G. L. Brunsem Nycz określa je mianem idei orfickiej i hermeneutycznej i wiąże z nimi odpowiednio: fenomenologiczno-hermeneutyczną oraz strukturalistyczno-semiologiczną orientację filozoficzno-literaturoznawczą (s. 93—94).

Pierwszą reprezentują nazwiska Gadamera, Ricoeura i Heideggera, drugą — de Saussure'a, Derridy, Peirce'a, Barthes'a i Lévi-Straussa. W pierwszej odrzucenie instrumentalnego rozumienia języka prowadzi do uznania przed- i ponadznakowego istnienia słowa (i sensu) (s. 94), w drugiej natomiast — „do rozpoznania [...] semantycznego uniwersum ukonstytuowanego w języku" (s. 95). W obu przypadkach sens jakby istnieje poza znakiem. Wedle hermeneutów, zdaniem Nycza, sens przybywa do znaku z mitycznego momentu jedności bytu i znaczenia, natomiast wedle strukturalistów — sens powstaje dzięki relacyjnej pozycji znaku w systemie. Z hermeneutycznego punktu widzenia każda wypowiedź jest interpretacją, ze strukturalistycznego — każda wypowiedź jest kradzieżą. Z hermeneutycznej koncepcji znaku wywodzi się przeciwstawienie „bezpośredniego rozumienia i komentarza", ze strukturalistycznej — „inżyniera oraz bricoleura" (s. 95). Otóż „polimorfizm współczesnej literatury" — pointuje Nycz ten wywód — poddany jest temu samemu zróżnicowaniu, co przedstawione wyżej koncepcje języka i wynikające z nich procedury analityczne. Zróżnicowanie to historycy literatury opisywali za pomocą rozmaitych przeciwstawień: tradycji i nowatorstwa, klasycyzmu i awangardy, moralizmu i lingwizmu, natomiast Nycz proponuje je opisywać „w kategoriach centrum, jego utraty i prób restytucji z jednej strony oraz dwóch odmiennych trybów ekscentryczności z drugiej" (s. 98).

Po tej konstatacji autor *Sylw współczesnych* przechodzi do tez historycznoliterackich. Oto one. Modernistyczny i awangardowy przełom w sztuce polegał na odejściu od „transcendentnej" funkcji sztuki i związanej z nią wiary w istnienie „stabilnego kulturowego paradygmatu" (s. 99). Tezie tej patronuje José Ortega y Gasset. „Atranscendentność" nowej sztuki Nycz proponuje związać z „kryzysem kategorii reprezentacji", dotyczącym trzech „głównych kręgów problemowych" (s. 99): koncepcji języka, który nie reprezentuje już rzeczywistości, koncepcji formy w sztuce, która przestała być całościowa i nie reprezentuje już uniwersalnego porządku świata, oraz koncepcji tematu, wedle której celem sztuki jest wyrażanie problematyki egzystencjalnej, społecznej i narodowej. Odwrót od tej koncepcji daje się zauważyć w polskim modernizmie już to w zainteresowaniu zjawiskami ekscentrycznymi (groteska, egzotyka, kicz, sen, szaleństwo *etc.*), już to „w zakwestionowaniu samego pojęcia tematu, w podkreślaniu jego pretekstowości, nieokreśloności, płynności i zmienności" (s. 100).

Najwcześniejszym wyrazem „dezintegracji tego modelu" literatury była według Nycza twórczość Tadeusza Micińskiego, w której — jak pisał Jan Prokop — „»centrum jednoczące przenosi się [...] poza tekst«" (cyt. na s. 101). W miejscu koncepcji, zgodnie z którą utwór jest „samowystarczalną całością", pojawia się koncepcja utworu rozumianego jako zbiór wariacji na ten sam temat lub jako tekst policentryczny, tj. taki, który odwołując się do różnych typów wypowiedzi, żadnej nie czyni integratorką całości (s. 102). Historycznoliterackimi przykładami tej tezy są dla Nycza programy ekspresjonistów („wolny sposób wyrażania się") oraz futurystów („słowa na wolności"), w których autor dostrzega podobny efekt dezintegracji tekstu. Programy te — mimo że należały do antagonistycznych kierunków artystycznych — były wspólną reakcją na „załamanie się dawnego kodu centralnego i całościowego" i stanowiły próbę przezwyciężenia koncepcji języka jako neutralnego i przeźroczystego medium komunikacji. Reakcja ta wyraziła się „w dwóch wersjach językowej utopii" (s. 103): „pozakodowej komunikacji" (określenie Prokopa) i pozarozumowego języka. Obie te „utopie" były wyrazem kryzysu XIX-wiecznego mimetyzmu, który odrzucono jako naiwny i statyczny i przeciwstawiono mu nowe rozumienie naśladowania w sztuce jako tworzenia, odkrywania i interpretowania rzeczywistości (s. 104). Prawie równocześnie pojawia się w świadomości literackiej potrzeba „restytucji w sztuce nowego rodzaju kodu centralnego i całościowego" (s. 105). Jej wyrazem — zdaniem Nycza — są koncepcje języka

poetyckiego Tadeusza Peipera i Bolesława Leśmiana. Mimo zasadniczych różnic światopoglądowych i estetycznych można je scharakteryzować za pomocą „tych samych podstawowych własności": autonomii wobec rzeczywistości i tradycji estetycznej, nadorganizacji języka wobec form potocznej komunikacji oraz homologii utworu wobec porządku myśli (s. 107).

Przemiany w literaturze lat dwudziestych i trzydziestych reprezentuje tu jeszcze twórczość Witkacego, Berenta, Ważyka, Schulza i Gombrowicza. Poszukiwania konstrukcyjne tych pisarzy — twierdzi Nycz — dadzą się przedstawić jako odchodzenie od całości „z góry danych" do nowego ideału całości nieorganicznej. Mówiąc innymi słowy: gdy wskutek modernistycznego odczucia kryzysu kultury obraz świata rozpadł się na fragmenty, to kwestią, jaką wkrótce trzeba było postawić na nowo, stało się „scalenie" tekstu, wizji artystycznej, wypracowanie nowej koncepcji całości i nowych wzorców integracji. Wszystkie niekonwencjonalne modele konstrukcyjne znane nam z literatury owego czasu były wyrazem tego właśnie problemu. A więc: „worki" Micińskiego i Witkacego, palimpsesty, litanie, komentarze, juxtapozycje Ważyka, wariacje Schulza czy Gombrowiczowskie sięganie do zapasu heterogenicznych jednostek kultury. Wszystkie te wzorce zdają się być wyrazem nowego typu przekonania, że poza tekstem istnieje „utajony wzorzec integracji" i że choć nie można go ujawnić, to jednak można przybliżać się do jego sekretnego sensu. Pointa tego wywodu Nycza jest następująca: „ponad różnymi poetykami oraz ich często sprzecznymi motywacjami światopoglądowymi zaczyna zarysowywać się w tych latach pewien wspólny a odmienny od dotychczasowych ideał konstrukcyjny, który podjęty oraz wszechstronnie rozwinięty we współczesnej literaturze po przełomie lat sześćdziesiątych stanowi dalej aktualny ośrodek poszukiwań artystycznych" (s. 114).

Z różnorodnych prób uporządkowania istniejącego od początku XX w. „gigantycznego inwentarza kultury" (s. 119) powstały trzy koncepcje tekstu rozumianego jako całość: organiczna, atomistyczna i relacyjna. Pierwsza, oparta na prymacie reguł całości utworu na każdym jego poziomie, miała znaczenie marginesowe. Ale, paradoksalnie, to ona właśnie mogła być „naturalnym narzędziem aktualizacji kodu centralnego i mowy całościowej" (s. 116). Istniały jednak trzy powody załamania się tej koncepcji: kultura masowa, odczucie silnej petryfikacji kodu literackiego oraz zmęczenie pisarzy estetyką formy całościowej (s. 118—119). Gdy atrakcyjność wzorca konstrukcji organicznej okazała się bardzo niewielka, poszukiwania pisarzy skupiły się wokół — bliskich sobie — konstrukcji atomistycznej i relacyjnej. Pierwszą charakteryzuje prymat części nad całością, a zarazem umieszczenie ich integracji jakby poza tekstem. Drugą natomiast konstytuuje wzajemne oddziaływanie konwencji i elementów utworu. Każdej z tych koncepcji literatury Nycz przyporządkowuje inny rodzaj „językowej utopii" (termin R. Barthes'a): utopię pozakodową, estetyczną i historyczną) (s. 122—123). Z takich różnych sposobów pisania można wywieść wspólną — a różną od „organicznej" — koncepcję literatury, którą charakteryzują następujące wyznaczniki. Jej negatywnym układem odniesienia jest XIX-wieczny paradygmat kultury oparty na wierze w istnienie centralnego i całościowego kodu i „wspierający się na mitach całości i czystego języka" (s. 122). Natomiast podstawowe cechy poetyki to: antykonwencjonalizm w traktowaniu zastanych wzorów, asocjacjonizm przeciwstawiony językowi potocznemu, zasada bezpośredniego wyrażania realności oraz atomistyczne rozumienie utworu zakładające pozatekstowy czynnik integracji tekstu. Ten ostatni — nazywany przez Nycza także „ekscentrycznością tekstu" — implikuje „niedefiniowalne centrum znaczenia, wskazuje [...] na komentarzowy tryb uzyskiwania »widzenia syntetycznego« [...]" (s. 123). Mówiąc inaczej, nowy porządek utworu powstaje po uznaniu równorzędności wszystkich kodów: działalność komentatora w formie eseju oraz bricoleura w formie

kolażu — oto strategie pisarskie kanonizujące tekstową ekscentryczność współczesnych form sylwicznych.

Czas na zakończenie: „Pojęcie sylwiczności [...] — pisze Nycz — wskazuje najwyraźniej na f o r m a c y j n y wymiar literatury, stanowiący jej najogólniejszą przestrzeń możliwości [...]” (s. 145). Pojęcie to we wszystkich utworach ogniskuje się wokół problemu znaczenia, które — w tekstach sylwicznych — zajmuje pozycję „ekscentryczną”. Fakt ten „wydaje się przeczyć istnieniu ogólnej gramatyki tekstu, [...] wskazując w zamian na pragmatyczną doniosłość zmiennej historycznie »gramatyki kontekstu« [...]” (s. 146). Sylwiczność okazuje się niczym innym jak „rozbiórką zastanych, standardowych kategorii organizacji wypowiedzi”. Można zatem powiedzieć, że jej podstawową cechą jest dekonstrukcja „zinstytucjonalizowanego modelu uprawiania literatury” (s. 146), a więc: naturalności form wypowiedzi, bezpośrednio danego przedmiotu oraz apriorycznej wspólnoty wiedzy autora i czytelnika. Sylwiczność to tworzenie własnej substancjalności, poszukiwanie zasad jej integracji, to krytyka koncepcji języka przezroczystego, to demistyfikacja formy organicznej, to deziluzja referencjalności i zakwestionowanie jedynej prawdy tekstu. Ale „w sylwicznej koncepcji literatury — kończy swój wywód Nycz — nie ma nic więcej [...] niż w jej tradycyjnym pojęciu; nie ma niczego innego — jest jednak zupełnie inaczej” (s. 148). Toteż sylwiczność okazuje się współcześnie „formą wewnętrznej samowiedzy literatury”. Oto zarazem „faktyczna stawka zajmowania się tą problematyką” (s. 149). Przyznajmy, że jedna z najwyższych.

A oto tezy dwóch interpretacyjnych rozdziałów książki Nycza. Zacznę od ostatniego (rozdz. 4), bo jego treść ściślej wiąże się ze streszczonymi powyżej wywodami.

„Fakt literacki” to dla Nycza tekst *Przyrostu naturalnego* Różewicza oraz interpretująca go rozprawa Wyki. Oba te teksty świadczą o „prymacie czynnościowego, procesualnego ujęcia” utworu, jakie pojawiło się zarówno w literaturze, jak i w literaturoznawstwie (s. 127). Tekst Różewicza jest przykładem odejścia od „konwencjonalnych reguł kompozycji” i „problematyzacji instytucjonalno-estetycznych” uwarunkowań wypowiedzi literackiej. Z kolei tekst Wyki jest przykładem rozprawy, w której autor dał świadectwo rewizji swych założeń teoretycznych pod wpływem lektury dzieła innowacyjnego (s. 128). Utwór Różewicza rozwija się na trzech planach: przedmiotowym, który „przynosi historię powstawania” (s. 128), podmiotowym, na którym przedstawione są życiowe i artystyczne okoliczności tworzenia tego tekstu (s. 130), oraz na poziomie „biograficznym”, na którym mają zostać przezwyciężone podstawowe opozycje komentowane w dwóch pierwszych planach — podmiotu i przedmiotu, zdarzenia i struktury, wytworu i jego sprawcy. Różewicz organizuje „teatr wewnętrzny” i tekstualny spektakl (s. 133), w którym podmiot staje się autorem i aktorem, bohaterem i aranżerem, a wielość tych ról uwidoczniona zostanie w technice kolażu. Komentarz i kolaż są tu dwoma rywalizującymi sposobami rozwijania wypowiedzi, która nie jest już organicznym dziełem, w której autor i wypowiedź tworzą jedność i w której ujawniona zostaje strukturalna oraz intertekstualna niegotowość dyskursu.

Z kolei tekst Wyki jest próbą teoretycznego opisu budowy utworu Różewicza i świadectwem rezygnacji badacza z przyjmowanych kolejno założeń analitycznych. Rozprawka Wyki jest wedle Nycza przykładem konfliktu między standardowymi procedurami, jakimi posługuje się badacz literatury, a lekturowym doświadczeniem. Objawem tego konfliktu jest fakt, że Wyka próbował wypowiadać się w kilku standardowych gatunkach naukowych, a gdy opisanie w ich ramach *Przyrostu naturalnego* okazało się niemożliwe, wybrał — równie niestandardową jak Różewicz — formę własnej wypowiedzi. Zdaniem Nycza oba teksty (Różewicza i Wyki) są efektem zmian dokonujących się w ramach jednej komunikacyjnej wspólnoty. Zmiany te polegają na zakwestionowaniu analogicznych w obu dyskursach syste-

mów odniesienia: form organizacji dzieła (Różewicz) i form jego poznawania (Wyka). Mimo że propozycja Wyki („zamiennik gatunkowy") nie została przez nikogo przyjęta, to jednak — zdaniem Nycza — wybrany przez Wykę sposób postępowania ma wiele wspólnego z procedurami najnowszego literaturoznawstwa: „negatywną hermeneutyką" i poststrukturalizmem (s. 142). Wspólny dla obu jest bowiem „ekscentryczny tryb" opisywania tekstu. Można rzec, że z perspektywy takiego opisu w samym dziele nie ma nic do interpretowania (s. 142—143). Tekst bowiem albo sam jest aktem „interpretowania-ukazywania" (s. 143), albo jest aktem strukturowania, w którym sens dopiero się wytwarza. Te dwa „ekscentrycznie rozwijane tryby badawczego postępowania — kończy ten rozdział Nycz — łączą się we wspólnym zainteresowaniu problemem warunków znaczenia" (s. 144).

Jak natomiast w koncepcji „sylw współczesnych" Nycza mieszczą się odrębne „sposoby pisania" Miłosza i Gombrowicza?

W twórczości pierwszego autora („Miłosz: bio-grafia idei") Nycz dostrzega głęboki związek „między formami poetyckiego doświadczenia a odpowiednimi formami konstrukcji [...]" (s. 64). Oto jego tezy.

U podstaw doświadczenia wpisanego w poezję Miłosza znajduje się odczucie konkretu. Jego formą — co stwierdził Błoński — jest epifania. Doświadczenie to wyraża się odczuciem bliskości tajemnicy i *sacrum* oraz zagadkowości tego, co istnieje. Świat — interpretuje tu Nycz sensy tekstów Miłosza — zadaje nam znaki domagające się interpretacji, co wskazuje, że zawarty w tych znakach sens wymaga dopowiedzenia. Służy temu postępowanie egzegetyczne, przejawiające się w twórczości Miłosza w różnych formach komentowania. Są nimi przede wszystkim glosowanie i marginalia, które u Miłosza stanowią podstawową figurę jego dyskursu i „naczelną zasadę organizacji jego twórczości". Nycz wyodrębnia w niej trzy operacje: rekontekstualizację elementów i ich redystrybucję oraz metabolę semantyczną (s. 49). Miłosz-komentator na różnych etapach swej twórczości proponował różne metody postępowania. I tak w *Traktacie moralnym* była to zasada redukcji, zdzieranie masek i odsłanianie istoty rzeczy organizujące dyskurs glosaliczny (s. 51). Z kolei zasadą dyskursu w *Traktacie poetyckim* jest postępowanie amplifikacyjne przejawiające się w marginaliach. Obie te metody wyrażają w poetyckim doświadczeniu Miłosza konflikt między substancjalnością a historycznością, którego próbą przezwyciężenia są poetyckie epiklezy. Epifanie wyrażały inicjację w jednostkowe doświadczenie wymykania się sensu istnienia, natomiast epiklezy wyrażają potrzebę wiary w istnienie Transcendencji, a więc w możliwość ostatecznego ujawnienia znaczenia bytu. Ten „regresywno-progresywny ruch refleksji" — twierdzi Nycz — kryje w sobie nurtujący Miłosza problem tożsamości i wydziedziczenia ujawniający się stale w figurach rozpamiętywania różnych doświadczeń podmiotu.

Współdziałanie wariacyjności marginaliów i wariantowego glosowania — oto generalna zasada całej twórczości Miłosza. Mistrzami takich sposobów pisania byli Montaigne (marginalia) i Valéry (glosowanie). Ale dyskurs Miłosza mieści się nie tylko w tych dwóch wzorach. Jego ewolucja przebiegała od respektowania konwencji gatunkowych przez zacieranie podziałów między nimi aż po wykraczanie poza instytucjonalne ograniczenia literatury (s. 60). Śladem tej ewolucji jest Miłoszowskie rozumienie pojęcia formy, zawierające wszystkie gatunkowe składniki sylwiczności (*collectanea*, *excerpta*, antologie, *lucubratio*, *florilegium* czy centon), cechy dyskursu sylwicznego (nawroty, rozwinięcia, zmiany perspektywy), koncepcję dzieła nie napisanego („w toku") i towarzyszące jej wyznaczniki podmiotu jako osobowości suwerennej, harmonijnie godzącej pisanie z działaniem. Dzieło Miłosza — kończy Nycz swój wywód — „samo ustanawia własne granice, [...] samo wyjaśnia się stopniowo i samo organizuje w toku swego rozwoju" (s. 67).

Z kolei tym, co organizuje twórczość Gombrowicza („bio-grafia struktury"),

jest odczucie formy. Forma — czyli to, co w życiu społecznym zinstytucjonalizowane, umowne i sztuczne — staje się u Gombrowicza nieustannym przedmiotem parodii. Jej celem nie jest jednak satyra czy ośmieszenie, lecz osiągnięcie „innej samowiedzy" o charakterze uniwersalnym. Rzecz nie w odrzuceniu spetryfikowanych wzorców, ale w odzyskaniu stłumionych i potencjalnych wartości. Sposobem osiągania tego celu jest wyrywanie elementów z ich naturalnego kontekstu i włączanie w nowy układ relacji. Czyli — posługując się terminem Nycza z poprzedniego rozdziału (s. 49) — rekontekstualizacja, którą można obserwować na każdym poziomie dzieła Gombrowicza. Ponieważ w Gombrowiczowskim świecie brak jest „sensotwórczego, sakralnego środka" (s. 75), wszystkie jego elementy znajdują się w „ekscentrycznej przestrzeni" nieprzewidywalnych związków. Sens, jaki może się wyłonić z tak rozwibrowanego układu, powstaje jedynie dzięki podmiotowej organizacji doświadczenia. Natomiast na poziomie zachowań podmiotu Nycz dostrzega technikę glosowania i komentowania, a obok nich — jako zasadę komplementarną — *bricolage*. Ten ostatni istnieje w postaci dwóch „skorelowanych ze sobą operacji": zestawienia (juxtapozycji) oraz nałożenia (superpozycji) (s. 77). Z kolei jedność dzieła Gombrowicza — o jakiej piszą wszyscy krytycy — najwyraźniejsza jest, wedle Nycza, w negatywnym potraktowaniu „konwencji obiektywnego istnienia przedstawionego świata". „Statycznemu obrazowi człowieka i świata" Gombrowicz przeciwstawił „ujęcie procesualne i dynamiczne" (s. 82).

Jego twórczość charakteryzuje zatem nie tyle wysiłek reprezentacji, co raczej „próba przedstawienia krytycznego doświadczenia języka", a zarazem „prezentacji siebie jako tekstu eksponującego swą znakową, materialną obecność" (s. 83). Przykładem tej praktyki pisarskiej jest tu sylwicznie różnorodny *Dziennik* Gombrowicza, który służy Nyczowi za materiał do ukazania cech Gombrowiczowskiego (auto) portretu. Podmiot kreowany przez Gombrowicza zachowuje pozycję ekscentryczną zarówno wobec opisywanych form kultury (jest „obcym", „błaznem", „zbiegiem" *etc*., s. 70, 85), jak i wobec własnej egzystencji, którą traktuje jako chaotyczną i niegotową. Stwarzając się w procesie samowiedzy, kreuje swoje „ja" stale poza sobą (s. 87) i równocześnie stale próbuje arbitralnie ustanowić jakiś „*quasi*-sakralny środek" (s. 89). Centrum to okazuje się jednak nieosiągalne, gdyż w Gombrowiczowskim świecie nie ma sensu transcendentnego. Podmiotowi pozostaje więc jedynie działalność, której celem nie jest już „ustanawianie centrum", lecz jedynie „zakreślanie granic" na miarę własnego istnienia. Świat, w którym się porusza, to inwentarz elementów kultury poddany „swobodnym" aranżacjom podmiotu" (s. 89). A ów Gombrowiczowski podmiot pozostaje stale nieobecny, gdyż — jak charakteryzuje go sam autor *Dziennika* — „jest zawsze gdzieś poza tym, co robi". Posługuje się formą, ale jest poza nią, pisze, ale w akcie pisania przekracza swoje „ja", subtelnie oddziałuje na innych, ale sens tego wpływu („czarowania") pozostaje nieuchwytny. Być, pisać i równocześnie stwarzać sobą innych — oto ideał Gombrowiczowskiej wypowiedzi.

Oryginalność wywodów Nycza jest chyba wystarczającym usprawiedliwieniem tak szczegółowego przedstawienia tez jego książki. Jednak kilka zalet tej rozprawy wymaga nazwania ich wprost. A więc: Nycz analizuje bezsprzecznie najtrudniejsze zagadnienia i utwory XX-wiecznej prozy narracyjnej. Przerzuca pomosty między utworami od siebie odległymi i z imponującą erudycją pokazuje historyczne tradycje piśmiennictwa tkwiące u podstaw współczesnych praktyk pisarskich. Wyjaśnia nie tylko przemiany w prozie powojennej, lecz sięga także do tradycji dwudziestolecia międzywojennego i Młodej Polski. Tworzy zatem hipotezę ewolucji form w literaturze polskiej w okresie niemal całego wieku XX. Miarą wartości jego pracy jest fakt, że zmusza czytelnika do zastanowienia się nad takimi związkami różnych utworów i różnych sposobów pisania, których nikt wcześniej nie dostrzegał. We wszystkim, o czym pisze, jest bezdyskusyjnie oryginalny: odrzuca

tradycyjne sposoby analizy i wyjaśniania tekstów literackich, wybiera drogi nowe i nieznane, prezentuje takie widzenie ewolucji form artystycznych, które przez samą swą inność jest dla czytelnika wartością poznawczą. A wreszcie, mimo że odwołuje się często do cudzych opracowań, wydobywa z nich takie wnioski i włącza je w taki sposób argumentacji, że za każdym razem odkrywa coś nowego — coś, czego przed nim nikt nie sformułował. Nawet wówczas, gdy wypowiada się o autorach, których dzieła mają solidną dokumentację analityczną (Różewicz, Gombrowicz), wydobywa z nich nie zauważone wcześniej zagadnienia. A także, *last but not least*, wprowadza do polskiej historii literatury najnowsze pomysły terminologiczne i heurystyczne, czerpane głównie z prac amerykańskich i angielskich. Słowem, jest to praca, której oryginalność staje się zarazem miarą jej wybitności.

Jednak imponująca konsekwencja Nycza w realizacji własnego pomysłu badawczego stawia czytelnika w dość trudnej sytuacji. Nie sposób bowiem — jeśli ktoś miałby ochotę — polemizować z poszczególnymi tezami tej pracy. Otóż mają one sens jedynie w ramach całościowej koncepcji „sylw współczesnych" i poza nią — jak mi się zdaje — nie są weryfikowalne. Toteż „sylwy współczesne" jako propozycję badawczą można albo w całości przyjąć, albo wobec całej tej koncepcji zachować dystans. Ale zarówno akceptacja, jak i dystans będą tu postawami podkreślającymi w równym stopniu niezwykłość propozycji analitycznych i interpretacyjnych sformułowanych w książce Nycza. „Sylwy współczesne" są bowiem obiektem skonstruowanym tak sugestywnie (i tak inspirującym intelektualnie), że można go co prawda ominąć, ale nie sposób go nie zauważyć. Toteż książka Nycza w badaniach nad literaturą współczesną ma zapewnione trwałe miejsce.

Napisałem wszakże na wstępie, że będziemy się spierać. Czas zatem dotrzymać obietnicy.

Nycz zauważa — co szczegółowo opisałem już wcześniej, więc teraz będę upraszczał — że (1) kompozycyjnymi składnikami wielu utworów XX w. są różnorodne formy paraliterackie, że (2) osią konstrukcji tych utworów są czynności kreacyjne podmiotu, że (3) język w tych tekstach nie jest *medium* neutralnym i że (4) cechy te, nazwane „sylwicznymi", wszystkie razem i każda z osobna, przeciwstawiają się ideałowi dzieła jako konstrukcji całościowej, skończonej, mającej odniesienie przedmiotowe i przezroczystej w warstwie językowej. Trafność tej obserwacji jest bezdyskusyjna. Ale autor *Sylw współczesnych* wyprowadza z niej dwa wnioski. Po pierwsze twierdzi, że konwencjonalne literaturoznawcze procedury analityczne są nieprzydatne do analiz takiego obiektu, jaki stanowią „sylwy współczesne". Tezy tej jednak nigdzie nie uzasadnia i nie podaje żadnego przykładu, który kazałby zwątpić w możliwości poznawcze rozporządzanej przez nas aparatury literaturoznawczej. Jedynym argumentem mogłaby być krytyka rozpraw historycznoliterackich poświęconych poszczególnym autorom, ale to przecież tym właśnie rozprawom Nycz wiele zawdzięcza — co skrzętnie odnotowuje w przypisach. Z kolei „błądzenie" Kazimierza Wyki po manowcach tekstu Różewicza okazuje się świadectwem trafnej intuicji badawczej i zbiega się z inspiracjami „nowego literaturoznawstwa". Toteż wyjściowa teza Nycza zawisa w próżni: merytorycznie nie sprecyzowana, pozostaje tylko polemiczną filipiką. Jest jednak oczywistym argumentem — na rzecz wprowadzenia całej rodziny nowych terminów i pomysłów interpretacyjnych. Jednakże autor nie zadbawszy o precyzyjne zarysowanie oblicza przeciwników metodologicznych, nie ułatwił nam równocześnie poznania koncepcji swych teoretycznych kontrahentów. Wprowadzając wiele nowych pojęć i konceptów, nie sprecyzował wystarczająco ich znaczeń czy zastosowań. W ten sposób zaprzepaścił szansę uczynienia swej książki bardziej czytelną i przystępną nawet w gronie ludzi zawodowo zajmujących się literaturą.

Aby nie być gołosłownym: już we *Wprowadzeniu* Nycz pisze, że „współczesne

sylwy [...] [to] typ nowoczesnej formacji literackiej" (s. 6), ale w żadnym miejscu swej pracy nie wyjaśnia, co rozumie przez termin „formacja". Dopiero w *Zakończeniu* znaleźć można odsyłacz do książki Michela Foucaulta *Archeologia wiedzy* oraz studiów B. Skargi i M. Siemka (s. 145, przypis 2). Jest to jednak musztarda po obiedzie (a i to bez smaku), albowiem Nycz nie tłumaczy, jak rozumie termin proponowany przez Foucaulta do opisu dziedziny zupełnie innej niż badania literackie.

Teoria „formacji" zajmuje mniej więcej jedną trzecią książki Foucaulta i służy do opisu dziedziny zwanej przez francuskiego autora historią dyskursu. „Dyskurs" jest jednym z najczęstszych terminów stosowanych w pracy Nycza, ale także — jak w przypadku „formacji" — jego znaczenie nie jest wyjaśnione. Dyskursem jest wszystko: wiersz, narracja w prozie, esej *etc.* „Dyskurs", jak wiadomo, jest ulubionym terminem francuskich i angielskojęzycznych badań poststrukturalistycznych, a prace, w których występuje, tworzą już bibliotekę. Nie wnikając w zalety tego terminu, powiedzmy, że ma pewną „wadę": ujednolica wszystkie rodzaje wypowiedzi (także werbalnych). Oczywiście, z pewnego punktu widzenia nieważna jest różnica między „dyskursem" literatury, filmu czy architektury lub między wierszem a prozą czy dramatem. Ale skoro obiektem pracy Nycza jest literatura, to autor powinien jednak wyjaśnić, co oznacza w jego pracy wyrażenie „dyskurs Gombrowicza" lub „dyskurs Miłosza" (zwłaszcza gdy — jak w tym drugim przypadku — termin odnosi się do wiersza). Zatarcie wszelkich różnic między rodzajami wypowiedzi każe bowiem pytać o powody takiej procedury — tym bardziej, że wiele słynnych rozpraw napisano, by uzasadnić, że gatunki, rodzaje i literackość nie są fikcją, a różnica między poematem a dramatem (czy dziennikiem) może być — przy odpowiednim czytaniu — tak wyraźna jak między parówką a lokomotywą. Rzecz nie jest błaha: w koncepcji Foucaulta „dyskurs" nie jest po prostu jednym z typów wypowiedzi, lecz systemem strategii wypowiedzeniowych opisywanym poprzez wskazanie ich relacji. Cała ta koncepcja jest fascynującym projektem metodologicznym, niemniej jej kluczowe kategorie i procedury analityczne nie tylko nie są oczywiste, lecz odniesione do badań literackich są po prostu egzotyczne. Żeby je zastosować jako narzędzie wiedzy o literaturze, trzeba je choćby wstępnie skonfrontować z istniejącą nomenklaturą poetyki i np. wyjaśnić, jak ma się teoria „formacji dyskursywnych" do teorii tekstu (literackiego). Tymczasem autor *Sylw współczesnych* posługuje się wieloma terminami tak, jakby były one już dawno zadomowione w nauce o literaturze, jakby ich znaczenia i zastosowanie było powszechnie przyjęte i jakby były one już hasłami w słowniku współczesnego literaturoznawstwa. A przecież są one zaledwie jednostkami indywidualnych idiomów naukowych i filozoficznych. Toteż brak mi w pracy Nycza elementarnych czynności adaptujących arcybogaty zbiór terminów i procedur do analizy obiektu nazwanego „sylwy współczesne".

Niedosyt poznawczy budzi także ta tytułowa i — przyznajmy — pomysłowo stosowana kategoria. A mianowicie: jakiego poziomu tekstu dotyczy termin „sylwa"? Nycz nigdzie o tym nie pisze; zaznacza co prawda, iż jest to kategoria ponadgatunkowa, ale z jego analiz wynika, że dotyczy także poziomu stylistyki, pragmatyki, semantyki, a przede wszystkim kompozycji. Nieostrość znaczeniowa tej kategorii (gatunek, rodzaj, kompozycja, morfologia utworu?) uwyraźnia się jeszcze, gdy analizy Nycza odniesiemy do podtytułu jego książki: *Problem konstrukcji tekstu.* Okaże się bowiem, że tylko część wywodów dotyczy zjawisk genologicznych czy tekstowych (np. konstrukcji w ścisłym znaczeniu), pozostałe natomiast należałoby chyba nazwać typami zachowań podmiotu autorskiego przedstawionymi w tekście, gdyż Nycz analizuje „czytanie", „pisanie", „komentowanie" czy „fabularyzowanie" jako przedstawione (i stematyzowane) czynności podmiotu, a nie morfologię tekstu.

W istocie rzeczy, Nycz zajmując się zarówno konstrukcją tekstów (montaż, kolaż, cytowanie, fragmentaryczność *etc.*), jak i opisując działania podmiotu, porusza się w sferze, którą metaforycznie, bo nie w sensie lingwistycznym, można by nazwać „gramatyką tekstu" — *nb.* sam Nycz neguje istnienie tej dziedziny (s. 146)! Jest to bowiem poziom „reguł" określających zasady łączenia różnych typów wypowiedzi w większe całości. Użyłem cudzysłowu, albowiem „reguły" i „gramatyczność" pełnią tu funkcję heurystycznych metafor wskazujących na działania — a nawet t e c h n i k i — które trudno precyzyjnie nazwać. Toteż historyk literatury powinien z dużą ostrożnością przekładać „reguły" owych działań wpisane w wypowiedzi literackie na „ostrą" terminologię literaturoznawczą. Odnoszę natomiast wrażenie, że autor *Sylw współczesnych* dokonuje niekiedy tej operacji w sposób nie całkiem jasny, a to z kolei każe mi wątpić w niektóre sposoby budowania argumentacji w jego książce. Oto długi — ale wiele mówiący — przykład. Rzecz dotyczy „eseistycznego trybu dyskursu" Miłosza:

„»Nie przypisywałem sobie wybitnych zdolności i talentów — wyznawał Czesław Miłosz — z wyjątkiem jednego, którego i teraz nie umiałbym określić. Była to bardzo szczególna odmiana inteligencji, zdolnej kojarzyć dane nie kojarzone przez innych. Czy też była to odmiana wyobraźni uwrażliwionej zwłaszcza na obyczaje i instytucje. Tak czy owak słyszałem ciągle w sobie ostrzeżenie: to nie może trwać«" (*Ogród nauk*. Paryż 1979, s. 69). Warto spróbować bliżej scharakteryzować tę szczególną umiejętność. Zdaje się, że oparta jest ona na trzech operacjach podmiotu. 1° — Rekontekstualizacji — polegającej na wyswobodzeniu jednostek z ich dotychczasowych usytuowań w ramach instytucjonalnego i samo-przez-się-zrozumiałego porządku rzeczywistości obiektywnej oraz umieszczeniu ich w układzie innym, który w odróżnieniu od poprzedniego jest otwarty, niesystemowy, a także w całości nieznany. 2° — Redystrybucji tych elementów, zgodnie z nową zasadą ich organizacji wyznaczoną przez relację część—całość i związaną z nią reprezentatywną funkcją szczegółu wobec całości, nie określającą natomiast stosunku między tymi częściami (Jakoż właściwie forma eseju jest zawsze indywidualna). 3° — Metaboli semantycznej, »przedstawiającej« sensy dotąd podporządkowane standardowym rygorom w odmienny wymiar znaczenia, który, jak mówi poeta, kusi »obietnicą jakiegoś nieodkrytego prawa« (*Ogród nauk*, s. 101). [...]

Tak rozumiana zasada komentarza [...] stopniowo [...] opanowywała rozmaite formy wyrazu, z czasem coraz wyraźniej stając się naczelną zasadą organizacji całej twórczości [Miłosza] [...]" (s. 49—50).

Pomijam tu sposób, w jaki „wycisnął" Nycz z „miękkich" określeń zawartych we wspomnieniu Miłosza „rekontekstualizację", „redystrybucję" i „metabolę semantyczną". Natomiast kwestia podstawowa jest następująca: czego dotyczy wspomnienie Miłosza? We fragmencie cytowanym przez Nycza Miłosz charakteryzuje swą „odmianę inteligencji" i „wyobraźni". Nic więcej. Na jakiej podstawie natomiast dostrzega Nycz w zdaniach Miłosza sensy dotyczące poetyki komentarza (komentowania, eseistycznego trybu dyskursu) i w którym miejscu wypowiedzi Miłosza widzi wyznanie na temat „zasad komentarza" — tego nie potrafię zgadnąć.

Podobne wątpliwości towarzyszą mi także przy lekturze dalszych fragmentów tej części pracy Nycza. Charakteryzuje on wnikliwie kilka partii *Traktatu moralnego* i *Traktatu poetyckiego* (s. 50—51) wydobywając z nich „metody" czy też „sposoby postępowania" głoszone przez Miłosza w formie sentencji, aforyzmów, pytań *etc.* Po chwili jednak okazuje się, że „metody" te (które są przecież wykładem filozofii moralnej Miłosza) Nycz traktuje także jako metody „organizacji dyskursu" (s. 51). Aby sprawy już dalej nie przeciągać: warto wyraźniej rozgraniczać formę wypowiedzi i jej treść.

Natomiast najbardziej dyskusyjna jest dla mnie w książce Nycza koncepcja „ekscentryczności tekstu". Przede wszystkim dlatego, że autor *Sylw współczes-*

nych sprowadził do wspólnego mianownika (tj. „ekscentryczności") zjawiska nie mające ze sobą nic wspólnego. A więc: ekscentryczność jako naruszenie normy oraz ekscentryczność jako umieszczenie integracji tekstu poza nim samym. Oto własna definicja Nycza — „ekscentryczność" ma dwa znaczenia: „dziwactwa, czyli społecznie tolerowanego odchylenia od normy, oraz istotnej eks-centryczności, czyli wykroczenia poza zasięg porządkującej sensotwórczej mocy strukturalnego centrum" (s. 78).

Co do pierwszej części tej definicji, to nie wyjaśnia ona jednak wszystkich znaczeń tego terminu w książce Nycza. Autor *Sylw współczesnych* stale ześlizguje się bowiem z jednego znaczenia potocznego i metaforycznego w następne, a więc np. powiada, że pewne dzieła „pojawiają się w centrum[3] zainteresowania" czytelników (s. 15), że Miłosz „rozprawia o tragicznej ekscentryczności człowieka" (s. 65), że w dziele Gombrowicza jednostka znajduje się w „ekscentrycznej przestrzeni »wiecznego ruchu« i nieprzewidywalnych związków" (s. 75) i że jest wprowadzana na scenę pisania" przez „ekscentryczność inauguracji" (s. 88), że w Kosmosie mamy do czynienia z „ekscentrycznością »wiszących faktów«" (s. 80), że świat Gombrowicza jest „zdecentrowany" (s. 89), a twórczość Różewicza „rozwija się pod przemożnym wpływem poczucia utraty centrum" (s. 132), i wreszcie, że w modernizmie pojawiło się zainteresowanie „dla rozmaitych »ekscentrycznych« zjawisk (tworzących zresztą zbiór nader niejednorodny: groteska, egzotyka, prymitywizm, dzieciństwo, sen, szaleństwo, kalectwo, brzydota, kicz, pospolitość *etc.*)" (s. 99).

Nie podważam trafności spostrzeżeń Nycza, jednak określenia, którymi się posługuje („centrum" — „środek" — „ekscentryczność" *etc.*), należą po prostu do metaforyki przestrzennej języka (także naukowego) i jest złudzeniem, że posługując się nimi opisujemy lepiej właściwości różnych obiektów historycznoliterackich. Te metafory mają to do siebie — posłużę się tu cytatem z Apollinaire'a — że „w taneczne łączą się pary".

Podobnie rzecz się ma z terminem „ekscentryczność" używanym przez Nycza w drugim — strukturalnym — znaczeniu. Pisze więc autor *Sylw współczesnych*: o dziele jako „wytworze scentralizowanym" (w koncepcjach XIX-wiecznych) (s. 93), o „centrum jednoczącym", które „przenosi się [...] poza tekst" (przykład dotyczący Micińskiego, sformułowanie Prokopa, s. 101), o Witkacym, którego „tradycyjne pojęcie struktury" „zakładało centrum" (s. 108) i u którego podstawą kompozycji jest „wymóg centralności, bezdyskusyjna odśrodkowość układu" oraz „niewzruszone przekonanie o istnieniu transcendentnego centrum" (s. 108—109), o powstaniu w XX w. „ekscentrycznej koncepcji tekstu" „implikującej niedefiniowalne centrum znaczenia" oraz „równoważność istniejących kodów" (s. 123), a wreszcie o „ekscentrycznym trybie postępowania" (s. 142), czyli o „ekscentrycznie rozwijanych trybach badawczego postępowania" (s. 144) we współczesnej nauce o literaturze. Także i w tym wypadku Nycz określa jednym terminem sprawy — jak mi się zdaje — bardzo różne i do siebie niesprowadzalne. Trudno mianowicie zgadnąć, czy „ekscentryczność" w koncepcji Nycza to nowa, XX-wieczna cecha tekstów literackich, czy metodologicznie nowy sposób analizy. W pierwszym wypadku autor powinien zadbać o przekonanie czytelnika, że jego termin nie jest tylko nowym i metaforycznym nazwaniem spraw opisywanych dotąd za pomocą „konwencjonalnych" terminów poetyki... W drugim — powinien dokładniej przedstawić reguły postępowania „ekscentrycznego" i precyzyjniej nazwać te zasady, którym jest ono przeciwstawione, a także wyjaśnić związki między „ekscentrycznością" a koncepcjami „dyskursów" i „formacji" literackich.

---

[3] Podkreślenia w tym i następnych cytatach pochodzą od autora recenzji.

Co zaś do obu części definicji rozpatrywanych łącznie, to po prostu trudno zgadnąć, dlaczego tak różne sprawy zostały wrzucone do wspólnego worka (co prawda rzecz jest o sylwach...). Bo efektem tego jest wrażenie, że — na poziomie terminologii — mamy do czynienia z żonglerką znaczeniami homonimu. Toteż — śledząc z podziwem pomysłowość autora — nie znajduję odpowiedzi na pytanie, jak mi się zdaje, podstawowe dla czytelnika tez o „ekscentryczności tekstu": dlaczego właśnie ta kategoria, dlaczego przeciwstawienie „centrum" i „ekscentryczności" ma porządkować wielki zbiór zjawisk historycznoliterackich i problemów teoretycznych? Nycz stwierdza, że „polimorficzność współczesnej literatury" porządkowano dotychczas „za pomocą rozmaitych narzędzi", i dodaje, że kategorie „centrum" i „ekscentryczności" lepiej pozwalają uchwycić to zróżnicowanie (s. 98). Być może tak. Jednak zjawisko to da się również ująć za pomocą wielu innych kategorii, a rzeczą dyskursu naukowego jest pokazanie zakresu ich stosowalności i — by tak rzec — pożytków eksplikacyjnych, jakie historyk literatury może czerpać z ich używania. Dotyczy to zwłaszcza sytuacji, gdy proponuje się koncepcję teoretyczną tak radykalnie przeciwstawiającą się dotychczasowej tradycji badawczej. Nie pozostaje przeto nic innego, jak przytoczyć tu słowa Miłosza analizowane na s. 50 *Sylw współczesnych*:

Potrzebna tobie dyscyplina
Eliminacji. Po teorie
Nie sięgaj grzecznie i pokornie
Zmieni się zespół zdań najrzadszy
Gdy zmienisz punkt z którego patrzysz:

Przechodzę teraz do drugiej tezy Nycza, która w jego książce i w porządku logicznym jest jednak tezą pierwszą i podstawową i która brzmi: istnieje taki obiekt historycznoliteracki, który można nazwać „sylwami współczesnymi".

Wbrew wielu przykładom Nycza obiekt wyznaczony tytułem jego książki nie ma — moim zdaniem — charakteru historycznoliterackiego, lecz metodologiczny. Sylwy nie są przecież taką samą odmianą współczesnej literatury, jak np. „powieść historyczna" czy „groteska". Ich status jest oczywiście inny: „sylwa" to koncept terminologiczny obejmujący swym zakresem wiele cech współczesnych praktyk pisarskich. „Sylwy współczesne" zatem to konstrukt teoretyczny, a nie zbiór empirycznie istniejących tekstów. Można natomiast powiedzieć, że w sensie logicznym „sylwy" Nycza to nic innego jak zbiór (cech) utworzony z wielu podzbiorów, które pozostają wobec siebie najczęściej w relacji rozłączności. Podstawową cechą tego zbioru jest to, że stanowi on sumę logiczną swych elementów, a więc jedynie ten abstrakcyjny zbiór może mieć (w sensie logicznym) wszystkie właściwości „wypowiedzi sylwicznej". Nie ma zatem takiego dzieła, w którym można by wskazać wszystkie wyliczone przez Nycza cechy „sylwiczności": palimpsesty, glosowanie, marginalia, *colage*, *bricolage*, zapis dziennikowy, notatnik, *faits divers*, ankietę, komentarz, dziennik lektury, anegdotę, raport, brulion *etc*. Z kolei każdy taki podzbiór — jako byt empiryczny — ma wyłącznie własne cechy sylwiczne, różne najczęściej od cech pozostałych podzbiorów. „Palimpsesty" Micińskiego to przecież nie „marginalia" Miłosza, „aranżacje" Gombrowicza to nie „wariacyjność" Schulza, „kolaż" Buczkowskiego to nie „niebieskie kartki" Rudnickiego itd. Tymczasem autor *Sylw współczesnych* zdaje się tej różnicy nie dostrzegać. Toteż pisząc o obu rodzajach obiektów: metodologicznym (sylwa jako suma właściwości) i historycznoliterackim (cechy sylwiczne istniejące w konkretnych tekstach), analizuje je tak, jakby należały do tej samej klasy obiektów. Brak tego elementarnego rozróżnienia powoduje, że arcytrafnym analizom poszczególnych zjawisk stale towarzyszy w książce Nycza hipoteza nadrzędnej całości historycznoliterackiej. Miciński i Wat, Miłosz i Gombrowicz, Woroszylski i Buczkowski, Rudnicki i Białoszewski, i inni — wszyscy ci pisarze okazują się wspólnikami w procederze uprawiania filozofii

i poetyki sylwiczności. Czyż nie jest to jednak złudzenie wynikłe z metodologicznego konceptu?

Nie chcę sprawy rozstrzygać definitywnie, wymienię jedynie jeszcze kilka kontrargumentów.

Rzecz w tym, że Nycz konstruuje nie tylko całość rozumianą synchronicznie i złożoną z różnych technik wypowiedzi — jego koncepcja zawiera także propozycję diachronicznego opisu tej całości. Innymi słowy, „sylwy współczesne" są także koncepcją ewolucji form narracyjnych od — powiedzmy — Micińskiego do Buczkowskiego. Ale przecież „sylwy" nie tworzą jakiegoś fragmentu zjawisk historycznoliterackich. „Sylwiczności" nie można zatem wyciąć z „materiału" literatury, tak jak „wycinamy" z niego takie obiekty, jak „powieść", „proza psychologiczna" czy „druga awangarda". „Sylwiczność" — i to Nycz mocno podkreśla — jest wczepiona w literaturę jako c a ł o ś ć, albowiem tym, co ją konstytuuje, jest c a ł a literatura rozumiana jako instytucja („negatywny układ odniesienia"). Ale układ ów jest elementem wewnątrztekstowych układów komunikacyjnych w poszczególnych utworach i nie istnieje na zewnątrz nich jako obiekt empiryczny. Jest więc przywoływany z ich wnętrza jako gra z t r a d y c j ą l i t e r a c k ą. Toteż wypowiedzi sylwiczne nie mogą ewoluować jak obiekt pośród innych obiektów procesu historycznoliterackiego. Ewolucja sylw, jak mi się zdaje, jest po prostu ewolucją c a ł o ś c i literatury XX wieku. Dlatego właśnie sądzę, że tym, co w wymiarze historycznoliterackim opisuje Nycz, nie jest „odrębny obiekt" zwany „sylwami współczesnymi", lecz r ó ż n e w ł a ś c i w o ś c i c a ł e j literatury naszego stulecia. Tu zapewne będziemy się spierać najbardziej. Nycz bowiem wyodrębniając „sylwy" z owej całości twierdzi, że posłużył się kryteriami wystarczająco odróżniającymi „obiekt" od „tła". Moja teza natomiast przekreśla to zróżnicowanie i, co więcej, prowadzi do tezy jeszcze mocniejszej: niektóre interpretacyjne wywody Nycza stoją w rażącej sprzeczności z cechami wcześniej skonstruowanego „sylwicznego" obiektu.

Na początku swej książki Nycz gromadzi liczne i całkowicie przekonujące dowody istnienia w literaturze współczesnej „polimorficznej *varietatis* tekstów", a więc zbioru nie dającego się uporządkować wokół żadnego „centrum". Ale w rozdziałach 2 i 3 autor dowodzi, że ta polimorficzność podlega „generalnemu zróżnicowaniu" (s. 97), które — w zakresie języka — tworzą dwie koncepcje języka poetyckiego: orficka i hermeneutyczna, oraz dwa typy związanych z nimi procedur analitycznych: hermeneutyczna i strukturalistyczna. Otóż albo istnieje „polimorficzna *varietas* tekstów" i wtedy mamy do czynienia ze zbiorem nie dającym się uporządkować za pomocą jednorodnych kryteriów, albo wystarczy wskazać dwie porządkujące ten zbiór koncepcje — ale wtedy należy wątpić w istnienie „sylw" jako obiektu nieskończenie różnorodnego i zróżnicowanego... Wskazana tu sprzeczność jest — jak mi się zdaje — najlepszym przykładem konfliktu poznawczego, jaki znajduje się u podstaw koncepcji „sylw współczesnych". A jest on następujący: Nycz wie, że jego „obiekt badawczy" jest nieskończenie różnorodny, ale pasja badawcza pcha go do działań porządkujących. W tych zaś tkwi pokusa objaśniania coraz większego zakresu zjawisk za pomocą takich samych kryteriów i kategorii. Toteż w końcu i polimorficzność, i „*varietas*" zaczynają przypominać logicznie uporządkowany system.

Na koniec, już w telegraficznym skrócie, kilka spraw szczegółowych.

Niezbyt wyraźny status ma dla mnie teza o „atranscendentności" nowej sztuki XX wieku. Nie wiadomo, czy jest ona dla Nycza jednym z wielu świadectw historycznoliterackich — jeśli tak, to brakuje mi tła porównawczego (tez przeciwnych) — czy też jest tezą, którą Nycz sam aprobuje. W tym drugim przypadku konieczne jest określenie zakresu jej ważności i nieco więcej argumentów. A przede wszystkim należałoby wyjaśnić, jak ma się do tej koncepcji twórczość Miłosza, skoro pośród „sylw" zajmuje miejsce tak eksponowane...

W rekonstrukcji Nycza „sylwiczność" jest żywym składnikiem piśmiennictwa antycznego, średniowiecznego i staropolskiego, a potem „wybucha" nagle w XX wieku. Wynika z tego, że stulecia XVIII i XIX nie znały tych technik pisania, do których nawiązali autorzy „sylw współczesnych". A tradycja Sterne'a? A romantyczna sztuka deziluzji i dygresji?

Opinia Kazimierza Brandysa o Boyu służąca Nyczowi do uzasadnienia koncepcji formy sylwicznej (s. 13) nie jest przykładem dobrze dobranym. Taką tezę wypowiedzieć można o każdym pisarzu uprawiającym różne gatunki czy rodzaje twórczości.

W bardzo inspirujących rozważaniach o różnych formach paraliterackich asymilowanych przez literaturę (s. 21) warto rozróżnić „przytaczanie" (cytaty) od aktualizacji gatunku wypowiedzi (np. „proste formy").

Być może moje polemiki z Nyczem są przysłowiowym „szukaniem dziury w całym". Ale nawet jeśli udało mi się wskazać jakieś szczeliny i niekonsekwencje w koncepcji „sylw współczesnych", to i tak nie zmienia to faktu, że jest ona nieprzeciętnym osiągnięciem w badaniach nad literaturą współczesną. Pozostaje zatem życzyć Nyczowi książki następnej, która miałaby wszystkie zalety *Sylw współczesnych*, ale — jak pisze cytowany przez Nycza poeta (s. 60):

> [...] pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo,
> autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

Włodzimierz Bolecki

LITERATURA POLSKA. PRZEWODNIK ENCYKLOPEDYCZNY. Tom I: A—M. Tom II: N—Ż. Komitet redakcyjny: Przewodniczący: Julian Krzyżanowski, od r. 1976 Czesław Hernas. Członkowie: Artur Hutnikiewicz, Jan Zygmunt Jakubowski, Janina Kulczycka-Saloni, Andrzej Lam, Zdzisław Libera, Maria Straszewska, Kazimierz Wyka. Zespół redakcyjno-wydawniczy: Dyrektor i redaktor naczelny PWN: Rafał Łąkowski, Zastępca redaktora naczelnego Zespołu Encyklopedii i Słowników: Alina Kossuth, Zespół Redakcji Literatury: Halina Geber (kierownik), Barbara Gomulicka, Ewa Kahn, Zofia Lewinówna, Maria Lipska, Halina Urbas, Jan Wojnowski, Ewa Zuberbier. Warszawa 1984—1985. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. XVI, 704; 800; errata na luźnej karcie.

Oceniając pierwszą polską encyklopedię literacką należy stale pamiętać o stanie naszych publikacji słownikowych i encyklopedycznych w r. 1969, czyli w roku podjęcia prac nad kompendium *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* (dalej posługuję się skrótem: LP), w r. 1978, czyli w czasie oddania materiałów LP do drukarni, i w r. 1985, czyli w okresie pojawienia się obu tomów LP w księgarniach. Rok 1969 wydaje się korzystnym momentem rozpoczynania roboty nad encyklopedią literatury polskiej, gdyż akurat wtedy ukazał się tom 12 *Wielkiej encyklopedii powszechnej* PWN (suplement w 1970 r.), co oznaczało, iż literatura polska miała już swoje ogólne opracowanie w hasłach biograficznych, przeglądowych (grupy literackie, prądy, epoki) i teoretycznoliterackich. Encyklopedia literacka nie mogła być wszakże wyborem tematycznych haseł z *Wielkiej encyklopedii powszechnej*, gdyż z góry zakładano, że LP — mimo swojego popularnonaukowego charakteru — powinna przynieść więcej szczegółowych informacji o pisarzach i ich dziełach niż encyklopedia PWN, która nie zawiera haseł z analizami utworów literackich. Z tego powodu autorzy i redaktorzy LP zmuszeni byli do wyszukania i wykorzystania innych wydawnictw źródłowych. A w 1969 r. istniały jedynie następujące całościowe opracowania literatury polskiej: Stanisława Sierotwińskiego *Słownik terminów literackich* (1960, wyd. 2: 1966), *Mały słownik*

literatury dla dzieci i młodzieży (1964) i *Słownik folkloru polskiego* (1965). Dwie publikacje obejmowały swoim zasięgiem czasowym literaturę do r. 1918 i od 1918: część 1 *Małego słownika pisarzy polskich* (1966, wyd. 2: 1969) omawiająca okres do r. 1918 i *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, bibliografia w czterech tomach (1963—1966) dotycząca okresu po 1918 roku. Do roku 1969 wyszło 5 tomów „Obrazu Literatury Polskiej XIX i XX Wieku" (w r. 1985 było ich już 10), ukazało się kilka zeszytów serii „Poetyka. Zarys Encyklopedyczny" (od r. 1956) i kilkanaście zeszytów „Zagadnień Rodzajów Literackich" (od r. 1958) z materiałami do *Słownika rodzajów literackich*.

W czasie prac redakcyjnych nad LP, czyli w latach 1970—1978, pojawiły się tak istotne dla tego dzieła publikacje, jak *Encyklopedia wiedzy o książce* (1971), *Słownik pracowników książki polskiej* (1972), *Słownik terminów literackich* Michała Głowińskiego, Teresy Kostkiewiczowej, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego (1976), *Słownik literatury polskiego Oświecenia* (1977), cztery części akademickiej *Historii literatury polskiej* pod redakcją Kazimierza Wyki (*Renesans* Jerzego Ziomka — 1973, *Barok* Czesława Hernasa — 1973, *Oświecenie* Mieczysława Klimowicza — 1972, *Pozytywizm* Henryka Markiewicza — 1978), zbiorowy tom pt. *Literatura polska 1918—1932* (1975). W roku 1985 brak w dalszym ciągu 11 (tj. połowy) tomów „Obrazu Literatury Polskiej XIX i XX Wieku", kilku tomów *Nowego Korbuta*, daleko też do ukończenia prac nad serią „Poetyka. Zarys Encyklopedyczny", akademicką *Historią literatury polskiej*, dalszymi tomami *Literatury polskiej 1918—1975*. Tak więc LP wypełnia dość znaczną lukę informacyjną, przynosząc szczególnie wiele danych o najnowszej historii naszej literatury.

Przewodnik encyklopedyczny składa się z 5000 haseł, w których ujęto: 1) biogramy pisarzy, krytyków, badaczy, eseistów, reporterów, pamiętnikarzy, twórców ludowych, tłumaczy literatury polskiej na języki obce; 2) utwory literackie — te najwybitniejsze oraz te, które są reprezentatywne dla danego typu literatury; 3) różne dziedziny twórczości (np. folklor, literatura dla dzieci, literatura rewolucyjna); 4) rodzaje i gatunki literackie; 5) prądy, nurty i epoki literackie; 6) terminy teoretycznoliterackie; 7) czasopisma i serie wydawnicze; 8) grupy literackie, towarzystwa, instytucje literackie, uczelnie, ośrodki życia literackiego; 9) związki literatury polskiej z innymi literaturami narodowymi. W biogramach badaczy i w hasłach poświęconych uczelniom omówiona została nauka o literaturze.

Tak szeroki zasięg i zakres tematyczny haseł LP nie powinien dziwić i budzić zastrzeżeń w wydawnictwie encyklopedycznym. Mam wszakże kilka wątpliwości związanych z realizacją owego programu przez redakcję i komitet redakcyjny. Zgadzam się z tym, że w LP należało poświęcić wiele miejsca tłumaczom literatury polskiej na obce języki i badaczom zagranicznym, którzy propagują naszą beletrystykę na obcym i niechętnym niejednokrotnie terenie. Ale czy nie jest dużym nieporozumieniem całkowite pomijanie w LP biogramów polskich tłumaczy z obcych literatur? Twierdzę, że wkład niektórych z nich do rozwoju nie tylko naszej literatury, ale i polskiego języka literackiego jest dużo większy niż pisarstwo niejednego autora drugiej i trzeciej kategorii (a jakże w LP liczna jest właśnie reprezentacja tych mniej znanych i mniej zasłużonych autorów!). Myślę, że w następnych wydaniach należałoby zamieścić hasła dotyczące takich współczesnych tłumaczy, jak Zofia Chądzyńska (brak nazwiska w indeksie osób), Maria Kurecka (1 wzmianka), Julian Rogoziński (18 wzmianek), Maciej Słomczyński (8 wzmianek), Robert Stiller (1 wzmianka), Witold Wirpsza (4 wzmianki), Kalina Wojciechowska (2 wzmianki), Bronisław Zieliński (2 wzmianki) i inni. Jest swoistym paradoksem, iż pisarze, którzy np. wzorowali się na języku tłumaczeń Zielińskiego czy Słomczyńskiego, mają w LP swoje osobne hasła, a promotorzy ich stylizacji są wspomniani półgębkiem.

Innym paradoksem LP jako wydawnictwa popularnonaukowego jest to, że literatura popularna (m. in. powieść kryminalna czy sensacyjna) nie ma tu osobnego hasła, a w haśle „Brukowa literatura" potraktowano ją bardzo powierzchownie: dość powiedzieć, iż w indeksie próżno by szukać takiego pseudonimu jak Joe Alex lub takiego nazwiska jak Waldemar Łysiak. Biogram Stanisławy Fleszarowej-Muskat nie zastąpi innych haseł osobowych ani brakujących haseł rzeczowych (jak np. „Powieść kryminalna", „Powieść sensacyjna", „Powieść obyczajowa"); to, co jest pokarmem duchowym najszerszych mas (*nb.* w LP nie ma hasła „Kultura masowa") — zostało pominięte w publikacji, która ma trafić właśnie do nich.

Dla odbiorcy nieprofesjonalnego, czyli dla czytelników, którzy nie są polonistami, studentami lub badaczami, za dużo w LP miejsca zajmuje prezentacja środowiska sprawczego, czyli redaktorów i autorów LP. Oto środowisko warszawskie (które *nb.* w redagowaniu LP odegrało decydującą rolę) omawiane jest w haśle „Warszawa" (II 565 [1]), w hasłach „Instytut Badań Literackich" (I 374) i „Uniwersytet Warszawski" (II 528), a także w wielu hasłach osobowych; z żyjących historyków literatury scharakteryzowano w LP następujące osoby związane z Warszawą: Michała Głowińskiego, Marię Janion, Edmunda Jankowskiego, Janinę Kulczycką-Saloni, Krystynę Kuliczkowską, Andrzeja Lama, Zdzisława Liberę, Józefa Magnuszewskiego, Marię Renatę Mayenową, Janusza Pelca, Janusza Sławińskiego, Zofię Stefanowską, Marię Straszewską, Alinę Witkowską, Marię Żmigrodzką, Stefana Żółkiewskiego (a nie wliczyłem tu krytyka i historyka literatury Tomasza Burka, edytora i historyka literatury Juliusza Wiktora Gomulickiego, teatrologa Zbigniewa Raszewskiego, krytyka i historyka literatury Artura Sandauera). Jeśli już ci wszyscy są umieszczeni w LP, to dlaczego pominięto wielu innych, np. edytorów Zbigniewa Golińskiego i Zbigniewa Sudolskiego czy teatrologów Romana Taborskiego i Stefana Treugutta?

Myślę, że lepiej byłoby w ogóle nie ujmować w LP żyjących historyków literatury (jakiż oni mają wpływ na współczesną beletrystykę?), a i wśród zmarłych zrobić zasadniczą selekcję, by pozostały rzeczywiście wielkie nazwiska w rodzaju Borowego, Kleinera, Pigonia czy Wyki (ci historycy literatury byli przecież jednocześnie mistrzami słowa polskiego, czego nie można powiedzieć o każdym z wyliczonych poprzednio nazwisk). Jakie mam argumenty? Otóż wspomniałem już, że o wymienionych badaczach literatury ze środowiska warszawskiego mówi się w LP aż trzykrotnie, a encyklopedia powinna być tak zbudowana, by informacje nie dublowały się. Od czegóż zresztą indeks? Gdyby ktoś chciał wyszukać, co dany historyk napisał, to wystarczy przejrzeć LP z indeksem w ręku, a znajdzie się wszystkie aktualne (nie zastąpione przez nowsze opracowania) jego studia i szkice dodawane do bibliografii w różnych hasłach. Zresztą indeks osób powinien być rozszerzony o nazwiska autorów haseł, by i te zainteresowania badaczy były uchwytne indeksowo (nie wiadomo też, jaki procent tekstu LP opracowali redaktorzy, a jaki badacze spoza grona redakcyjnego).

W odbiorcy profesjonalnym pewien niepokój może budzić pokrywanie się haseł *Słownika terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego z hasłami LP. Przykładowo: w haśle „Nowela" (autorem jest Teresa Cieślikowska) znajduję zdania żywo przypominające sformułowania z tego słownika (hasło „Nowela" opracował tam J. Sławiński). Przytoczyć można następujące „pary": „Znaczną rolę w klasycznie zbudowanej n[oweli] pełniły również takie chwyty kompozycyjne, jak kontrast motywów, ich powtórzenie, odwrócenie sytuacji wyjściowej, paralelizm wątków" (II 45); „Istnieje cały szereg kanonizowanych w tradycji ujęć kompozy-

---

[1] Cyfry rzymskie oznaczają tomy LP, arabskie — stronice; odsyłając do *Przedmowy* podaję 2 cyfry rzymskie.

cyjnych, takich jak paralelizm wątków, odwrócenie sytuacji wyjściowej, kontrast motywów, ich powtórzenie i in. [...]"; „Klasyczną postać nadali n[oweli] pisarze wł[oscy] XIV—XVI w., gł[ównie] Boccaccio (*Dekameron*), którzy wprowadzili tematykę obycz[ajową] i psych[ologiczną] związaną z realiami życia mieszcz[ańskiego], często w ujęciu satyryczno-humorystycznym" (II 45); „Klasyczna postać gatunku ukształtowała się we Włoszech w epoce renesansu, w XIV—XVI w. (G. Boccaccio *Dekameron*, F. Sacchetti, T. Guardati, M. Bandello i in.); charakterystyczne dla utworów go reprezentujących było wprowadzenie tematyki mieszczańskiej, zainteresowanie dla zjawisk obyczajowych i psychologicznych, zdecydowana przewaga motywacji realistycznej oraz nacechowanie satyryczne [...]" [2].

Chodzi mi o to, że hasła teoretycznoliterackie w LP powinny się wyróżniać szczegółowym przedstawieniem dziejów danego gatunku w Polsce (tak jak jest np. z hasłami „Powieść" i „Powieść historyczna"), a tu w *Słowniku terminów literackich* pada — i słusznie! — nazwisko Piotra Choynowskiego, gdy w LP zapomniano w haśle „Nowela" o tym pisarzu, choć, jak czytamy w jego biogramie (I 143), „Sławę zdobył [...] przede wszystkim jako nowelista; uznany był przez krytykę międzywojenną za mistrza w tym gatunku, ze względu na technikę pisarską porównywany z Maupassantem i Prusem". Hasła teoretycznoliterackie w LP powinny nie tylko dawać minimum wiedzy o danym pojęciu, ale i stanowić małą monografię dziejów — np. gatunku — w Polsce: stąd część erudycyjna hasła „Nowela" w LP powinna być krótsza niż w *Słowniku* (krótsza m. in. dzięki eliminacji wzmianek o Apulejuszu, Arystydesie z Miletu itp.), a część egzemplifikacyjna historii noweli w Polsce o wiele dłuższa niż w *Słowniku* — pominięcie Choynowskiego jest więc błędem.

Dwa typy haseł LP nie miały prawie żadnych precedensów w dawniejszych opracowaniach encyklopedycznych: 1) hasła związane z geografią literacką; 2) hasła przedstawiające recepcję polskiej literatury za granicami kraju, a także recepcję obcych literatur w Polsce.

Geografia literacka — to ukazywanie życia literackiego w różnych miastach i regionach kraju. Stąd też w LP widnieją takie hasła, jak „Bytom", „Gliwice", „Katowice", „Lwów", „Warszawa", „Wilno", „Kaszuby", „Podhale", „Śląsk", „Warmia". W związku z tym, że hasła te opracowywano niejednokrotnie specjalnie na potrzeby LP, obserwuje się niekiedy przerosty objętościowe ich tekstu. Przykładowo: 18 stronic hasła „Warszawa" świadczy o pewnej przesadzie w opisie zasług literackich miasta stołecznego (powtarzają się tu informacje znane już z innych haseł, o czym wspominałem poprzednio). Czytelnik LP odnosi wrażenie, iż dwa tomy *Przewodnika* objęły wszystkie ważne literacko zjawiska z przeszłości i współczesności wszystkich regionów Polski; z punktu widzenia mieszkańca Tarnowskich Gór wydaje się dziwne pominięcie akurat tego grodu gwarków, w którym i toczy się akcja utworu *Officina ferraria*, i odsłonięto pomnik tego dzieła, i obchodzi się uroczyście Dni Gwarków związane z propagowaniem treści poematu Walentego Roździeńskiego; Tarnowskie Góry opisywali Goethe i Żeromski, zwiedzali Wybicki i Niemcewicz, tworzyli zaś tu arianin Szymon Pistorius i pietysta Samuel Ludwik Zasadius, a także — bliżej współczesności — Bolesław Lubosz i Donat Kirsch.

Bardzo bogate tło regionalne (pominięcie Tarnowskich Gór zaliczam do zjawisk wyjątkowych) nieco dziwi w encyklopedii poświęconej literaturze, a nie dziejom piśmiennictwa; stąd wątpliwość, czy w LP nie zostały pomniejszone sylwetki

[2] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wrocław 1976, s. 270.

pisarzy ogólnopolskich, narodowych, gdyż występują one tuż obok dużej nawały a zalewu szarzyzny wierszorobów oraz piewców różnych krain. Zresztą jeden z regionów naszej literatury — myślę o literaturze emigracyjnej — nie został tak dokładnie przedstawiony jak inne obszary: literatura ta ma zbiorcze hasło jedynie w artykule przeglądowym „Współczesna literatura polska”, a mianowicie w części dotyczącej okresu wojny i okupacji (1939—1945), a brak dalszego ciągu, czyli 40-letniego okresu powojennego. Dobrze się więc stało, że choć poprzez nieliczne hasła osobowe może czytelnik zapoznać się z tym obszarem. Biogramy objęły m. in. takich pisarzy emigracyjnych, jak: Stanisław Baliński, Adam Czerniawski, Marian Czuchnowski, Witold Gombrowicz, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Janta-Połczyński, Jan Kott, Jan Lechoń, Józef Łobodowski, Czesław Miłosz, Sławomir Mrożek, Jerzy Pietrkiewicz, Zofia Romanowiczowa, Jerzy Stempowski, Bolesław Taborski, Tymon Terlecki, Stanisław Vincenz, Aleksander Wat, Kazimierz Wierzyński, Józef Wittlin. W haśle Władysława Bartoszewskiego o wojennym epizodzie literatury emigracyjnej cytuje się dwa najważniejsze opracowania dotyczące tamtejszych twórców: *Literaturę polską na obczyźnie. 1940—1960* pod redakcją Tymona Terleckiego (t. 1—2, Londyn 1964—1965) i *Szkice o literaturze emigracyjnej* Marii Danilewicz Zielińskiej (Paryż 1978).

Komparatystyka w LP to hasła poświęcone związkom naszej beletrystyki z literaturami wszystkich — z wyjątkiem Ameryki Południowej i Australii — kontynentów. Obraz tych związków jest najczęściej konstruowany po raz pierwszy na użytek LP, stąd oczywiste braki informacji w poszczególnych hasłach, choć chcę przede wszystkim podkreślić potrzebę takich opracowań (np. nie można badać naszej literatury bez uwzględnienia prądów kulturalnych w Europie) i wagę podjęcia tego problemu w LP. W haśle „Amerykańsko-polskie związki literackie” brakuje mi wiadomości o przekładzie wierszy Ezry Pounda dokonanym przez Jerzego Niemojowskiego (E. Pound, *Maska i pieśń*. Monachium 1960) i o wpływie Pounda na kompozycję *Koncertu na głos kobiecy* (Londyn 1960, Warszawa 1967) tegoż Niemojowskiego; w haśle „Angielsko-polskie związki literackie” zapomniano wymienić najlepszy przekład *Poematów* Thomasa Stearnsa Eliota, jakim jest także tłumaczenie Niemojowskiego (Londyn 1978). Podałem ten jeden przykład (bibliografię Niemojowskiego) jako symptom rzeczy oczywistej — nie można było przy tej pierwszej syntetyzującej próbie wysondowania powiązań literatury polskiej z obcymi literaturami wyczerpać tematu i wykazać wszystkich, nawet bardzo rzucających się w oczy, interferencji i filiacji.

Przewodnik encyklopedyczny powstawał przez 16 lat (1969—1985). Tak długi proces przygotowywania (1969—1979) i drukowania (1980—1985) wywarł niedobre piętno na ostatecznym kształcie LP. Chodzi mi przede wszystkim o to, że informacje bibliograficzne sięgają przeważnie do r. 1970, a bardzo rzadko przekraczają granice 1980. Dzieło encyklopedyczne wychodzące z pięcioletnim opóźnieniem — książka ta powinna była opuścić drukarnię w r. 1980 — jest w pewnym sensie dezinformujące. Uważam, że należało wybrać inną drogę uaktualniania informacji: nie dodawać w ostatniej chwili, czyli w korektach, nowych pozycji bibliograficznych (tak zrobiono na wielu stronicach, na których albo wypadły podpisy autorskie pod hasłami, albo przeniesiono je na inną stronicę, o czym można się przekonać porównując indeks osób z tekstem głównym LP [8]), lecz z góry założyć, iż informacje w całej

---

[8] Brak podpisu np. pod hasłem „Sonet” (II 386); na s. 593 tomu 2 dodano w ostatniej chwili informację o publikacji dwóch tomów *Poezji i prozy* Wierzyńskiego (Kraków 1981), stąd nazwiska T. Bujnickiego i M. Stępnia jako autorów hasła w „Obrazie Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”, figurujące w indeksie na tejże stronicy, zostały przeniesione na s. 594, bo bibliografia do hasła „Wieś —

encyklopedii są doprowadzone do r. 1978, a późniejsze dane bibliograficzne (biograficzne zresztą również), czyli te z lat 1979—1984, będą zamieszczone w aneksie, wydrukowanym, jak errata, na dodatkowym arkuszu — luźnym lub wszytym do tomu 2 po indeksie. Encyklopedia dotycząca ludzi żywych (pisarzy współczesnych) oraz literatury stale rozwijającej się nie może być „jak z gumy", czyli uwzględniać w głównym tekście wszystkich zmian z ostatniej chwili; LP wygląda okazale (bez kłopotliwego aneksu), ale w wielu miejscach informacje nie przekraczają r. 1970 (jest to szczególnie widoczne w omówieniach najnowszej twórczości żyjących pisarzy).

A jeśli coś istotnego w życiu literackim zdarzyło się po r. 1978? W r. 1979 Dobrosława Świerczyńska zakwestionowała autorstwo felietonów *Towarzystwo Warszawskie*, twierdząc, że nie napisał tego dzieła Antoni Zaleski, lecz — co bardziej prawdopodobne — trójka: Julia Górska, Konstanty Górski i Stanisław Koźmian. W różnych hasłach, w których wspomina się o *Listach do przyjaciółki* Baronowej XYZ, tylko przez dodanie pytajnika przy nazwisku Zaleskiego[4] (np. II 558) można było uwzględnić nowy stan badań, choć nie zawsze to udało się zrobić (nie udało się np. *s.v.* „Państwowy Instytut Wydawniczy", II 143, udało się natomiast *s.v.* „Zaleski Antoni", II 665; i *s.v.* „Towarzystwo Warszawskie", II 489). W biogramie Mirona Białoszewskiego (I 70) zamieszczono informację o śmierci pisarza (17 VI 1983), ale „kosztem" pominięcia głównego określenia — tego, że Białoszewski był poetą (pozostawiono tylko dwa epitety: „prozaik, dramatopisarz").

Wyraźniejszym dowodem kłopotów redakcji wynikłych z przedłużania się okresu produkcji wydawniczej LP jest postać hasła „Uniwersytet Śląski". Powstający prawie równocześnie z LP (od r. 1968) ośrodek naukowy w Katowicach potraktowano — przez dopisywanie nowych informacji w gotowym już haśle — w ten sposób, iż nawarstwiły się różne sprawy, różne wiadomości, dając końcowy zapis błędny, wymagający sprostowania: w Instytucie Literatury i Kultury Polskiej nie ma Zakładu Języka Polskiego, kierowanego przez prof. Irenę Bajerową, gdyż zakład taki znajduje się w Instytucie Języka Polskiego; uczelnia ma nie 8, lecz 10 wydziałów; prace Henryka Rechowicza, które w haśle wymienia się jako chlubę uczelni, przestały już od dawna uchodzić za wielkie osiągnięcia; Jerzy Paszek nie zajmuje się literaturą dwudziestolecia międzywojennego i Polski Ludowej, lecz — jak świadczą hasła „*Ozimina*", „*Popioły*", „*Próchno*" i „*Żywe kamienie*" w tejże LP — powieściami z okresu Młodej Polski. Jak dowiaduję się od autora hasła, nie przesłano mu korekty w czasie druku LP, dodając bez jego wiedzy nowsze informacje do tekstu powstałego w roku 1974.

Niektóre decyzje redaktorów LP muszę uznać za dość kłopotliwe w realizacji i zamazujące istotę rzeczy. Chodzi mi o podane w *Przedmowie* założenie dotyczące wydań krytycznych. Otóż w LP za wydania krytyczne uznano te, które odpowiadają „nowoczesnym kryteriom poprawności" (I, XI). Określenie to stoi w sprzeczności z definicją wydania krytycznego w haśle „Edytorstwo": „Dla potrzeb nauk[owych] istnieje konieczność opracowania w y d a ń k r y t y c z n y c h, których podstawowym składnikiem jest dołączony do tekstu a p a r a t k r y t y c z n y —

Jej Pieśń" nie zmieściła się już na s. 593, na której była uprzednio (przed wprowadzeniem *Poezji i prozy*).

[4] W indeksie osób połączono Antoniego Zaleskiego (1858—1895) z malarzem Antonim Zaleskim, który należał do Cechu Głupców w latach 1844—1846, czyli przeszło 10 lat przed urodzeniem prozaika. Takich pomyłek z nazwiskami o tych samych inicjałach imion jest więcej: Kazimiera Zawistowska — młodopolska poetka — nie jest autorką rozprawy o Kochanowskim (II 168); historyk Józef Chlebowczyk nie jest zapewne autorem utworu *Zbudzone polskie serce* (II 448), itp.

szczegółowa dokumentacja zawierająca całkowity materiał różnic (np. warianty wyrazowe i stylist[yczne], zmiany cenzury) między wydaniem uznanym przez edytora za podstawę nowej edycji i wydaniami pozostałymi (jeśli jest ich kilka) oraz wszystkimi autografami (jeśli się zachowały)" (I 233).

W ślad za definicją z *Przedmowy* (a niezgodnie z definicją przytoczoną tu z hasła „Edytorstwo") wielu różnym wydaniom popularnym przyznano ocenę i zasługi edycji krytycznych (przykładowo: *Pisma wszystkie* Norwida, opracowane przez J. W. Gomulickiego, chociaż traktowane w LP jako wydanie krytyczne — nie zawierają odmian tekstu; *Dzieła* Żeromskiego, opracowane przez S. Pigonia, traktowane także jako wydanie krytyczne — podają tylko wybór odmian tekstu; wyraźna jest różnica w aparacie krytycznym pomiędzy *Dziełami* a publikowanymi od r. 1981 *Pismami zebranymi* Żeromskiego pod redakcją Z. Golińskiego), a niektórym wydaniom krytycznym odmówiono tej nazwy (np. *Utworom dramatycznym* T. Micińskiego w opracowaniu T. Wróblewskiej — zob. I 662, II 539). Zdarza się też, że autor hasła dodatkowo wyjaśnia, iż wskazywana publikacja jest rzeczywiście wydaniem krytycznym (dewaluacja określenia „wyd[anie] kryt[yczne]" w LP); tak jest z zapisem bibliograficznym do *Chłopów* Reymonta: „Wyd[anie] kryt[yczne]: T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa w: *Pisma*, t. 4—7, W. 1971 (w t. 7 wyczerpujący komentarz tekstologiczny T. Jodełki-Burzeckiego)" (I 137).

Niesłusznie też dodaje się zasług pewnym wydawnictwom, które miały niby specjalizować się we wznawianiu „arcydzieł literatury we wzorowych edycjach krytycznych" (I 299 — mowa o firmie Gebethner i Wolff, która bodaj jedynie *Poezje* Konopnickiej wydała w opracowaniu krytycznym J. Czubka, *nb.* właśnie tego, że jest to wydanie krytyczne, nie odnotowano ani w haśle „Konopnicka Maria", ani w haśle „*Pan Balcer w Brazylii*"); w haśle „Mortkowicz Jakub" wymienia się „dwa cenne wydania zbior[owe]" Żeromskiego z lat 1923—1931 (*nb.* chodzi o lata 1922—1936) i 1928—1929, które już dawno utraciły nimb świetności, gdy wykryto w nich mnóstwo błędów tekstu i niestaranność wydawcy (łączenie w jednym tomie zszywek oddzielnie paginowanych) [5]. Myślę, że symbolem nieprzemyślanego traktowania spraw edytorstwa w LP może być fakt, iż w dorobku redaktora *Przewodnika*, Juliana Krzyżanowskiego, nie wspomniano o najwybitniejszym — moim zdaniem — jego osiągnięciu edytorskim, a mianowicie przygotowaniu publikacji *Listów* Sienkiewicza (źle też opisano w haśle „Sienkiewicz Henryk" ⟨II 359⟩ wkład pracy Krzyżanowskiego, gdyż napisał on nie tylko wstęp do edycji, ale i biogramy adresatów).

Uważam, że redakcja LP podjęła także błędną decyzję w sprawie układu haseł, w którym konsekwentnie wyłącza się *de facto* z kolejności alfabetycznej hasła wieloczłonowe zaczynające się od przyimka. Przykładowy układ alfabetyczny haseł wieloczłonowych:

„O bohaterskim koniu i walącym się domu",
„O krasnoludkach i sierotce Marysi",
„O skutecznym rad sposobie",
„O żołnierzu tułaczu",
„Obertyńska Beata",
„Obiady czwartkowe",
„Oblęgorek",
„Oblicze Dnia".

Zaprezentowany układ alfabetyczny haseł w LP jest niepraktyczny dla czytelnika, gdyż zmusza go do pamiętania nie tylko o samym alfabecie, ale i — dodat-

---

[5] Zob. Z. Goliński, wstęp w: S. Żeromski, *Opowiadania*. Opracował Z. J. Adamczyk. Warszawa 1981, s. 43—62.

kowo — o regule wyłączającej od ścisłego abecadłowego następstwa grupy słów z przyimkami czy spójnikami na początku. Uważam, że ta zasada jest redundantna: hasło „Obertyńska Beata" powinno być umieszczone przed hasłem „O bohaterskim koniu i walącym się domu", gdyż decyduje kolejność alfabetyczna trzeciej litery (wedle reguł ogólnie przyjmowanych w encyklopediach), a nie przedział międzywyrazowy (konieczność stosowania dwóch reguł: abecadłowej i „interpunkcyjnej"). Ewidentnym błędem jest natomiast umieszczenie hasła „Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej, życiorysy, streszczenia, wyjątki" przed hasłem „Wiek XX", bo tu już zastosowano trzecią regułę — chronologiczną.

Błędy LP są oczywiście związane najczęściej z pomyłkami lub niekonsekwencjami autorów *Przewodnika*. Gdy czytelnik hasła „*Ludzie rewolucji*" znajduje jako literaturę przedmiotu dzieło Stanisława Brzozowskiego *Współczesna powieść i krytyka literacka*, to pewnie myśli sobie, że będzie to jakieś wyjaśnienie realiów lub artyzmu Niemojewskiego, a nie kilka impresji, które dosłownie przytaczam:

„Oprócz Sieroszewskiego jeden Niemojewski w swoich, piękno biuletynu niemal, ręką miłośnika bohaterów skreślonego, mających, *Ludziach rewolucji* zachowuje tu pewność artystyczną. Ale Niemojewski jako organizacja pisarska należy u nas do wyjątków. Ma on w sobie wiecznie obecnego ducha buntu i otwartymi nozdrzami wciąga atmosferę burzy, bitwy. Być może, on właśnie najbardziej powołany jest do kreślenia tych jak stal damasceńska charakterów. On, który pośród współczesnych pisarzy, rozśpiewanych i rozżalonych, robi dziwne wrażenie, jak gdyby jeden z tych, co sypiają z głową o siodło wsparci, a nie rozstają się z pancerzem, jeden z tych, co na biwakach umieją się zatopić w jakichś dawnych walk i bojów dziejach, jeden jedyny kocha walkę za to, że jest walką, a więc za niebezpieczeństwo, rozpęd, świst kuli koło ucha. On jeden niemal wreszcie pośród liryków przedstawiciel bojującego intelektu, nie ulegający niczemu prócz poszeptu własnej, zbuntowanej przeciwko autorytetowi myśli" [6].

Nie wiem, czy bibliografia „zalecająca" ma za zadanie wprowadzać czytelnika w błąd, bo przecie wskazywanie na takie impresje czy olśnienia Brzozowskiego, pisane w sposób bardzo pogmatwany i bez przejmowania się regułami składni, jest jak najbardziej „wpuszczaniem w maliny". Podobnym nieporozumieniem bibliograficznym jest polecanie czytelnikowi przeczytania impresji Brzozowskiego o Ignacym Dąbrowskim (I 180), jegoż definicji dekadentyzmu (I 183) czy wywodów o *Dziejach grzechu* (I 225), itd. Myślę bowiem, że w publikacji popularnonaukowej nie powinno się wskazywać tekstów, które mało objaśniają dany przedmiot, a same wymagają objaśnień. W pracach naukowych cytuje się stale Brzozowskiego — wynik pewnej mody — gdyż czytelnik tych rozpraw wie, jak należy interpretować „interpretacje" Brzozowskiego; w książkach popularnonaukowych nie należy przesadzać z wymaganiami w stosunku do odbiorcy i zakładać, że impresje Brzozowskiego są tym, czego oczekuje uczeń, student, nauczyciel czy działacz oświatowy.

Modne jest dziś także lekceważenie streszczenia, stąd w LP zdawkowe podsumowania fabuł omawianych arcydzieł. Obok streszczeń dokładnych i pouczających (np. *Chłopów*, *Króla-Ducha*, *Nad Niemnem*, *Pałuby*) spotyka się w LP jednozdaniowe skwitowanie akcji — np. *Antka* („Utalentowany chłopiec wskutek nędzy i braku perspektyw opuszcza rodzinne strony, by w świecie szukać chleba i nauki", I 22), co jest chyba nieporozumieniem, gdyż LP powinna się wyróżniać szczególnie

---

[6] S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka*. Kraków—Wrocław 1984, s. 159 (cytowany fragment należy *nb.* do 3-stronicowego omówienia twórczości W. Sieroszewskiego). Z istniejącą legendą o Brzozowskim — krytyku literackim — polemizuje trafnie W. Kubacki (*Trzy razy „Legenda Młodej Polski"*. „Życie Literackie" 1978, nr 24; *Dziennik. 1944—1958*. Warszawa 1971, s. 29, 32.).

dokładnym omawianiem fabuł nawet powszechnie znanych utworów (autorzy winni tu wychodzić z założenia, że czytelnik nie zna jeszcze streszczanego dzieła, a nie z przeciwnego: po co streszczać, gdy tak i tak wszyscy ten tekst już czytali). Trudniej oczywiście opisać zbiór wierszy niż nowelę lub powieść. Ale bywają takie tomy poetyckie, które mają swoistą fabułę: zaliczyłbym do nich *Wiosnę i wino* Wierzyńskiego, gdzie patetyczne upojenie życiem związane jest z kolejnymi porami roku — od wiosny aż po zimę. Nie zauważył tego Artur Hutnikiewicz, który opisując debiut Wierzyńskiego (II 604) nie wspomniał także o nawiązaniach *Wiosny i wina* do motywów wierszy Staffa.

Następnym problemem związanym ze streszczeniem jest to, czy należy sugerować jednoznaczną interpretację tam, gdzie mamy do czynienia z wieloznacznością utworu. Przykładowo, Artur Hutnikiewicz daje dwie różne interpretacje tytułu *Syzyfowe prace* (II 419), podczas gdy Jan Zygmunt Jakubowski, omawiając *Ludzi bezdomnych*, sugeruje, iż powieść ta należy do nurtu prozy realistycznej i w związku z tym Judyma można potraktować jako bohatera realistycznego (istnieją wszakże inne interpretacje, w których mówi się o impresjonistycznej zasadzie budowy tej powieści i o powiązaniu postaci Judyma z mitami religijnymi [7]).

Chciałbym rozróżnić trzy rodzaje błędów pojawiających się w LP (chodzi mi oczywiście o błędy merytoryczne, a nie o literówki i inne omyłki zecera). Są to błędy autorów, źródeł i redakcji.

Z pierwszym rodzajem spotykamy się wówczas, gdy np. w streszczeniu *Popiołów* czytamy, że postaci tej powieści „nawiązują do problematyki sporu św. Augustyna z arianami" (II 203). Prawdą jest natomiast to, że Aureliusz Augustyn, który początkowo był manichejczykiem, prowadzi dysputę z kapłanem manichejskim Fortunatem, a nie z arianami, i o tym pisze Żeromski w rozdziale pt. *Gnosis*. Różnice doktryn Manesa i Ariusza są tak wielkie, że nie wiadomo, skąd Janowi Zygmuntowi Jakubowskiemu przyszło do głowy zastąpienie manichejczyków „arianami" [8].

Autorzy sięgają częstokroć do złych danych źródłowych i stąd drugi rodzaj błędów. Przytoczę dwa przykłady. W biogramie Lechonia podano błędną datę urodzenia poety — 13 VI 1899 (opierając się zapewne na omyłkowej informacji zawartej w *Słowniku współczesnych pisarzy polskich*, t. 2, Warszawa 1964). Zachowała się jednak metryka urodzin Lechonia, w której wyraźnie jako data jego urodzenia figuruje 13 III 1899 (informację zawdzięczam Józefowi Adamowi Kosińskiemu). W haśle wszakże przywołano *Dzienniki* Lechonia, a tam kilka razy poeta powtarzał (z okazji rocznic), że datą jego urodzenia jest 13 III 1899, pisząc także o sobie: „Urodziłem się 13 marca 1899 r. w Warszawie na ulicy Miodowej" [9].

W hasłach LP dotyczących powieści Berenta podaje się, że były one tłumaczone na język niemiecki (*Fachowiec* — I 250, *Ozimina* — II 125, *Próchno* — II 240;

---

[7] H. Ch. Sörensen, *Technika narracji w „Ludziach bezdomnych"*. W: H. Markiewicz, *„Ludzie bezdomni" Stefana Żeromskiego*. Warszawa 1966, s. 206—212. — J. Błoński, *Ekumenizm a literatura*. W zbiorze: *Sacrum w literaturze*. Lublin 1983, s. 33. Błoński powołuje się na artykuł K. L. Konińskiego *Problemat „Ludzi bezdomnych"* („Nasze Drogi" 1925, z. 2).

[8] Zob. S. Żeromski, *Popioły*. Objaśnienia historyczne i posłowie A. Achmatowicza. T. 2. Warszawa 1983, s. 339, 342—343. — J. Daniélou, H. I. Marrou, *Historia Kościoła*. T. 1: *Od początków do roku 600*. Przełożyła M. Tarnowska. Warszawa 1986, s. 157—158 (Manes), s. 197—209 (Ariusz).

[9] J. Lechoń, *Dziennik*. [T] 3. Londyn 1973, s. 36. Zob. też s. 280 („Dzisiaj skończyłem 55 lat"), s. 499 („56 lat") — pod datą 13 III odnotowuje poeta obchody urodzin.

Nurt — II 51 — we fragmencie). Tak też można wyczytać w t. 13 *Nowego Korbuta*, skąd zapewne wzięto te informacje. Autorom zagranicznym znane są wszakże jako książkowe tłumaczenia tych powieści (obok francuskiego przekładu *Żywych kamieni*) tylko dwa: *Edelfäule* (Berlin 1908); *Wintersaat* (Frankfurt am Main 1985). Tłumaczenie *Oziminy* ukazało się po opublikowaniu LP, czyli że w haśle „Ozimina" mówiono o jakimś fragmentarycznym jedynie tłumaczeniu (*nb.* w haśle „Próchno" zapomniano o trzech rosyjskich przekładach tej powieści [10]).

Błędy redakcyjne polegają na nieujednoliceniu tych samych informacji w różnych hasłach. Przykładowo, w haśle „Poetyka" (autorem jest Janusz Sławiński) wymienia się cztery działy tej dyscypliny — stylistykę, wersologię, tematologię i genologię (II 191), natomiast w haśle „Teoria literatury" (autorem jest Jan Trzynadlowski) poetykę podzielono na trzy działy — genologię, stylistykę, wersologię (II 473). Eliota przypisano literaturze angielskiej i amerykańskiej.

Wskazać chciałbym jeszcze na pomniejsze błędy, które podczas lektury LP rzuciły mi się w oczy. Tom 1: s. 10 i 562 — nie podano, że Leśmian tłumaczył *Opowieści nadzwyczajne* Poego nie z oryginału, lecz z francuskiego przekładu Baudelaire'a; s. 18 — chodzi nie o M. Niemojewską, lecz o M. Niemojowską (tenże błąd w indeksie); s. 65 — Berent przed śmiercią nie zniszczył wszystkich dokumentów osobistych i rękopisów swoich dzieł, ale przekazał część tych materiałów Bibliotece Narodowej, gdzie spłonęły w r. 1944; s. 75 — nie „50 lat", lecz „60 lat" (hasło poświęcone serii „Biblioteka Narodowa"); s. 100 — *Bramy raju* nie są tekstem jednozdaniowym, gdyż wyróżnia się tu 3 zdania; s. 136 — tomy 1—3 *Chłopów* pisał Reymont nie w latach 1899—1903, lecz w latach 1899—1905, a tom 4 powstawał w latach 1905—1909, nie zaś 1903—1908; s. 165 — książka *O poezji rewolucyjnej* nie jest tomem zbiorowym, lecz autorskim Tadeusza Bujnickiego; s. 173 — *Cyceron* Kazimierza Kumanieckiego wyszedł w r. 1959, nie w 1900; s. 271 — *Uwagi nad rządem Polski* powstały w r. 1782, nie zaś w 1722; s. 551 — *Dziedzictwo Słowackiego [...]* jest tomem autorskim Mariana Tatary, nie tomem zbiorowym; s. 581 — *Antologię poezji polskiej 1939—1945*, wydaną w Paryżu, opracował Stanisław Lam, nie — Andrzej Lam.

Tom 2: s. 199 — w haśle „Polska Akademia Literatury" widnieje odsyłacz do „Straży Piśmiennictwa Polskiego", a pod literą *S* nie ma odpowiedniego hasła; s. 311 — *Rozdzióbią nas kruki, wrony...* nie jest opowiadaniem z „pierwszego zbioru S. Żeromskiego" — pierwszym tomem pisarza były *Opowiadania* (lipiec 1895), a tom *Rozdzióbią nas kruki, wrony...* wyszedł we wrześniu 1895 (autor hasła oparł się zapewne na układzie tekstów w wydaniach Żeromskiego opracowanych przez Pigonia, w których kolejność dwóch początkowych tomów jest błędna [11]). Ponadto w tomie 2 *Przewodnika* w biogramach pisarzy znajduje się szereg danych niezgodnych z danymi *Polskiego słownika biograficznego*, wymagających więc skorygowania. Np.: s. 235 — Prek zmarł nie w r. 1864, lecz 12 IX 1863; s. 234 — Prażmowska zmarła nie w czerwcu 1912, lecz 5 III 1912; s. 208 — Jan Potocki zmarł nie 2 XII 1815, lecz 11 XII 1815; s. 202 — Poniński zmarł nie w r. 1744, lecz 8 VII 1742; s. 182 — Pobłocki urodził się nie w r. 1839, lecz 22 IX 1840, itd.

Wydaje się, że korekta LP (chodzi mi o mylne daty i błędy literowe) była

---

[10] Te trzy przekłady miały trzy różne tytuły: *Blestiaszczaja pyl'*, *Gnijenije*, *Gniłuszki*. Zob. też: J. T. Baer, *Wacław Berent, His Life and Work*. „Antemurale" 1974, t. 18, s. 87 (mowa tylko o przekładzie *Próchna*). — W. Berent, *Wintersaat*. Roman aus dem Polnischen und mit einem Nachwort von O. Kühl. Frankfurt am Main 1985, s. 329—330.

[11] W innym miejscu LP (II 698) wyraźnie napisano, że: „W 1895 ukazał się pierwszy zbiór Ż[eromskiego] *Opowiadania*".

utrudniona w związku ze sposobem drukowania obu tomów *Przewodnika*. System fotoskładu starszej generacji (mam w tej sprawie doświadczenia z czterech lat druku wydania krytycznego *Popiołów*) częstokroć zmusza do tego, by przeskładać i przedrukować cały akapit (ze względu na różnice w wymiarach poszczególnych czcionek), gdy korektor znajdzie błąd w jednym wersie; przedruk wersu, w którym znaleziono błąd literowy, można kilkakrotnie powtarzać, gdyż np. wers ten został źle odbity lub źle wklejony do całego tekstu. Dla publikacji słownikowych stare techniki druku (i fotoskład nowszej generacji) były korzystniejsze, gdyż zapewniały korektorom większe możliwości eliminowania pomyłek w datach i literówek [12]. Myślę, że i sposób druku LP wpłynął na kilkuletnie opóźnienie tej potrzebnej dwuksięgi.

Po tych wywodach staje się jasne, że przewodnika encyklopedycznego po literaturze polskiej nie da się stworzyć przez rozpisanie haseł *Wielkiej encyklopedii powszechnej*: specyfika LP leży w tym, że autorzy haseł muszą tu na nowo przemyśleć wiele problemów (np. nauczyć się pisać minimonografie twórczości, opanować sztukę pisania streszczeń itp.), by żywioł literacki zamknąć w hasłach słownikowych. W dalszych wydaniach LP należałoby zadbać o wyeliminowanie drobnych pomyłek (inni recenzenci wskazali również całe listy błędów LP) oraz jak największe zbliżenie się autorów i redaktorów LP do swoistości literatury i prawdy o literaturze.

Jerzy Paszek

LITERATURA POLSKA. PRZEWODNIK ENCYKLOPEDYCZNY. [Opis bibliograficzny jak na s. 371].

Problem, który mnie szczególnie zainteresował, kiedy dotarły do moich rąk oba tomy *Przewodnika*, można sformułować tak: jaki obraz literatury naszej został przedstawiony w pierwszej polskiej encyklopedii literackiej?

Zacznijmy od przywołania toposu estetyki nowożytnej, w którym porównuje się kulturę europejską do giganta, którego jedną nogę stanowi antyk, drugą zaś *Biblia*. Sądzę, że topos ten można zastosować także do literatury polskiej, lecz nie tej, której wizerunek kształtuje *Przewodnik*. Czytając tę encyklopedię odnosi się wrażenie, że literatura polska to jednonogi gigant-kaleka, któremu ktoś obciął drugą nogę — chodzi mi oczywiście o brak hasła „Biblia a literatura polska". Nie może być usprawiedliwieniem fakt, że wspomina się (nad wyraz marginalnie) o związkach literatury z *Biblią* w takich hasłach jak: „Orient a literatura polska: Izrael" w opracowaniu Władysława Tubielewicza czy „Biblie polskie" w opracowaniu Redakcji. Ta luka w *Przewodniku* jest nie tyle winą jego redaktorów, ile świadectwem czasu, w którym encyklopedia powstawała (chyba ta sama przyczyna spowodowała brak takich haseł, jak m. in. ewangelia, katechizm itp.). Warto może przypomnieć, że interesujące nas tu zagadnienie dobrze zostało opracowane w tomie 2 *Encyklopedii katolickiej* [1].

---

[12] Idzie mi o takie błędy w datach, które zauważy każdy korektor (np. I, XII — „K. Czachowski *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1944*, t. 1—3, W. 1934—36" — gdzie data wydania jest wcześniejsza od okresu, który książka miałaby objąć), a jednak istnieją duże przeszkody w samej technice druku, utrudniające eliminację omyłki.

[1] *Encyklopedia katolicka*. T. 2. Pod redakcją F. Gryglewicza, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego. Lublin 1976. Zob. hasło „Biblia w literaturze", któ-

Czytając *Przewodnik* ze zdziwieniem stwierdziłem, że nie ma oddzielnego hasła „Realizm socjalistyczny", tylko drobna wzmianka o tym zagadnieniu w ogólnym haśle „Realizm". Trzeba przyznać, że w poskiej historii literatury, a także szerzej: w polskiej estetyce, jest to temat „mało popularny" (to w jakiś sposób usprawiedliwia autorów *Przewodnika*), na palcach jednej ręki można wyliczyć poświęcone mu prace. Sądzę jednak, że już najwyższy czas, aby ten tak ważny i bogaty w konsekwencje kierunek w polskiej kulturze doczekał się należytego opracowania i odpowiedniego miejsca w encyklopediach literackich. Konsekwencje socrealizmu są dwojakiego rodzaju. Z jednej strony, dawne schematy błąkają się jeszcze tu i ówdzie po trzeciorzędnej literaturze, z drugiej strony, prawie cała sztuka i literatura powstałe po 1956 r. zawdzięczają swój kształt artystyczny negacji programu realizmu socjalistycznego.

Chyba najwięcej wątpliwości wśród czytelników *Przewodnika* budzą hasła poświęcone literaturze współczesnej. Nie byłoby w tym nic dziwnego, wszak to epoka bardzo płynna i nieskrystalizowana, a przez to podatna na wszelkie działania pozaartystyczne, gdyby nie fakt ewidentnych sprzeczności między poszczególnymi hasłami.

Oto przykład: Jan Błoński w biogramie Witolda Gombrowicza stwierdza: Wydał ją [tj. *Operetkę*] wraz z t. 3 prowadzonego od 1953 *Dziennika* (t. 1—3, Paryż 1957—66), w którym — mieszając osobiste i błahe nieraz rozważania z zaczepnymi polemikami i rozważaniami filoz[oficznymi] — namalował najosobliwszy zapewne autoportret w pol[skiej] literaturze".

Trudno nie zgodzić się z tymi uwagami. *Dziennik* zawiera rzeczywiście „najosobliwszy zapewne autoportret w polskiej literaturze". A skoro tak, to każdy czytelnik *Przewodnika* ma prawo oczekiwać, że dokładniejsze informacje o tym nadzwyczajnym autoportrecie odnajdzie w oddzielnym haśle poświęconym *Dziennikowi* Gombrowicza. Czytelnika spotyka jednak rozczarowanie, w *Przewodniku* nie ma tego hasła.

Inna sprzeczność związana jest z „Nową falą". Szkoda, że ta formacja artystyczna nie otrzymała samodzielnego hasła, poświęcono jej kilka linijek w ogólnym haśle „Liryka". Redaktorzy, jeśli nawet nie mieli zamiaru umieszczać w *Przewodniku* oddzielnego hasła, powinni byli umieścić odsyłacz: „Nowa fala" zob. „Liryka". (Ten brak odsyłaczy, tak charakterystyczny dla wielu haseł, uważam za jeden z najpoważniejszych mankamentów technicznych encyklopedii.) Twórczość kilku przedstawicieli „Nowej fali" (S. Barańczaka, J. Kornhausera czy A. Zagajewskiego) cieszy się zarówno wśród czytelników jak i krytyków olbrzymią popularnością i uznaniem. Przez wielu poeci owi zostali uznani za „klasyków" współczesności, a skoro tak, to należało oczekiwać, że w *Przewodniku* znajdą się poświęcone im biogramy, tymczasem z trójki wymienionych tylko Barańczak ma własny biogram.

Słabą stroną *Przewodnika* są hasła osobowe (poeci „Nowej fali" to tylko jeden z przykładów), należy jednak lojalnie stwierdzić, że autorzy zdają sobie z tego doskonale sprawę, piszą bowiem w *Przedmowie:* „Z pewnością należy powiększyć listę haseł osobowych. To sprawa podstawowa, a szczególnie trudna w zakresie literatury współczesnej, jeszcze żywej, zmiennej, nie zhierarchizowanej, nie zastygłej w trwały kształt historycznoliteracki" (s. IX). Po takiej deklaracji pozostaje mieć tylko nadzieję, że w kolejnych wydaniach *Przewodnika* będzie więcej haseł

---

re opracowało kilkoro specjalistów: część I, „W literaturze powszechnej" — K. Bartoszewski; część II, „W literaturze polskiej": punkt A, „Tematy i wątki biblijne" — M. Jasińska-Wojtkowska; punkt B, „Stylizacja biblijna" — T. Brajerski.

osobowych, uważam jednak, że w zasadzie powinna ulec zmniejszeniu „powierzchnia" biogramów na rzecz haseł poświęconych innej tematyce.

Koniecznie powinny znaleźć się w *Przewodniku* autentyczne postacie historyczne, jeżeli jednocześnie są bohaterami wielu utworów literackich, i to właśnie życie literackie takich postaci należałoby przedstawić w ich biogramach. Oto kilka przykładów: Kazimierz Wielki jest bohaterem dramatu Juliana Ursyna Niemcewicza i poematu Stanisława Wyspiańskiego oraz uczestnikiem *Rozmów zmarłych* Ignacego Krasickiego i występuje jeszcze w wielu innych utworach. Autor biogramu Kazimierza Wielkiego powinien pokazać, jak każdy z autorów kreował postać króla na potrzeby własnej epoki, a więc w literaturze polskiej mamy wielu królów o tym imieniu. Podobnie rzecz się ma z Zygmuntem Augustem i Barbarą Radziwiłłówną — każde z nich zasługuje na oddzielne hasło, jest to chyba najpopularniejsze małżeństwo w literaturze polskiej. Poświęcono mu wiele anonimowych paszkwili, ale powstało także wiele utworów broniących miłości króla i Barbary (K. Kobylińskiego: *Metamorphoseos parvuli et puellae liber unus*, S. Grochowskiego *August wzbudzony*, K. Okunia *Chwały Zygmunta Augusta*. Zamyka tę listę powieść H. Auderskiej). Powinna trafić do *Przewodnika* postać Karola Radziwiłła zwanego „Panie Kochanku", bohatera utworów Słowackiego, Kraszewskiego, Pola, Chodźki, Kaczkowskiego. W świadomości społecznej biografię Jakuba Szeli kształtowała przede wszystkim literatura, dlatego powinien posiadać on własny biogram, odsłaniający mechanizmy, dzięki którym istnieją dwaj różni ludzie o tym samym nazwisku. Jeden to bohater utworów Stanisława Wyspiańskiego, Kornela Ujejskiego, Stefana Żeromskiego, drugiego stworzył Bruno Jasieński w *Słowie o Jakubie Szeli*. Dobrych wzorów do opracowania tego rodzaju haseł dostarczają *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne* [2]. Samodzielną grupę wśród haseł osobowych powinny tworzyć biogramy bohaterów literackich. Na oddzielne biogramy zasługują na pewno: Onufry Zagłoba (szczególnie należy uwzględnić wszystkie powinowactwa postaci, np. Zagłoba jest jednym z ogniw toposu „żołnierz samochwał"), Stanisław Wokulski, pani Dulska, Zenon Ziembiewicz i wielu innych. Lista postaci jest ogromna, zawsze będzie niepełna, wybór należy do redaktorów encyklopedii.

Wśród haseł rzeczowych — sądzę — należy powiększyć liczbę utworów, które powinny mieć własne artykuły, i nie chodzi mi tylko o utwory z tzw. wysokiego obiegu, ale i o te popularne, anonimowe, np. *Albośmy to jacy tacy [...]* czy *Ty pójdziesz górą [...]*.

Na oddzielne odnotowanie zasługują utwory, które odegrały ważną rolę w kształtowaniu świadomości narodowej, np. *Śpiew* Rajnolda Suchodolskiego czy *Wyznanie wiary dziecięcia polskiego* z tomu *Katechizm polskiego dziecka* Władysława Bełzy.

Autorzy *Przewodnika* ograniczyli się do dość wąskiego rozumienia literatury — przede wszystkim jako zbioru osób i instytucji oraz zespołu utworów zbudowanych ze słów, zapisanych bądź przekazanych ustnie (to w mniejszym o wiele zakresie). Przypomnijmy jednak, że w plastyce przedstawiano często alegorię literatury — młodą kobietę, obok której zasiadały alegorie malarstwa i muzyki. Analizując *Przewodnik* odnosi się wrażenie, że literatura polska to samotna kobieta, którą ktoś oddzielił od bliskich. Chodzi mi o obszar pogranicza, który także powinien znaleźć się w *Przewodniku*. Przywołajmy przykłady: nie ma swojego biogramu Elwiro Michał Andriolli, który stworzył ilustracje m. in. do *Marii* Malczewskiego, *Pana Tadeusza* i *Konrada Wallenroda*. Oczywiście Andriolli to tylko jeden z olbrzymiej liczby polskich ilustratorów, którzy odegrali tak ważną rolę

---

[2] *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*. Pod redakcją Z. Stefanowskiej i J. Tazbira. Seria I. Warszawa 1980.

w konkretyzacjach wielu utworów literackich. Co ciekawe, konkretyzacje te niejednokrotnie istnieją do dziś, wystarczy przypomnieć spór o wygląd Oleńki z filmowej wersji *Potopu*. Kontrowersje te są wynikiem działalności artystycznej m. in. Piotra Stachiewicza, Stanisława Batowskiego-Kaczora i wielu innych znakomitych plastyków.

Pominięto nie tylko związki literatury ze sztukami plastycznymi, ale także z muzyką. Na próżno by szukać w *Przewodniku* takich haseł, jak „Straszny dwór" (autor libretta, Jań Chęciński, posiada biogram) czy biogramu Stanisława Moniuszki. Stąd nikogo nie może już dziwić brak takich haseł, jak „*Ut pictura poesis*" czy „*Ut rhetorica pictura*", a przecież mamy przykład encyklopedii, w której obszar pogranicza został przedstawiony znakomicie, tj. *Encyklopedię muzyczną* PWN (chodzi mi o część biograficzną, pod redakcją E. Dziębowskiej). Znaleźli tam swoje miejsce nie tylko pisarze i poeci (np.: H. Ch. Andersen, G. D'Annunzio, G. Apollinaire, L. Ariosto), ale także malarze (np. M. Čiurlionis, E. Delacroix). Kompendium to ilustrowane jest dziełami znanych plastyków, co dodatkowo podkreśla związki muzyki z malarstwem[3]. Jeśli jednak zgodzimy się z redaktorami *Przewodnika*, że powinien on poświęcony być tylko literaturze, to jak wytłumaczyć brak podstawowego dla tej dziedziny hasła, jakim byłoby np. hasło „Książka", przedstawiające dzieje i znaczenie książki w poszczególnych epokach literackich[4]. Nie może być usprawiedliwieniem fakt, że istnieje *Encyklopedia wiedzy o książce*, w której problematyka ta została opracowana w kilku hasłach („Książka", „Księga" „Książeczka" i inne).

Twórcy *Przewodnika* mocno zaakcentowali przede wszystkim socjologiczne uwikłania literatury. Otrzymaliśmy obszerny zestaw biogramów ludzi w różny sposób powiązanych z literaturą, bardzo ciekawych wiadomości dostarcza dział geografii literackiej. Są to wszystko hasła, których wartość naukową trudno jest przecenić. Jednakże takie socjologiczne nastawienie spowodowało, że na drugi plan zepchnięte zostało dzieło literackie. Hasła poświęcone poszczególnym utworom stanowią znikomą część pozostałych haseł *Przewodnika*. Część utworów omawiana jest w obrębie haseł autorskich, co wyraźnie ukazuje preferencje redaktorów: biografia pisarza ważniejsza jest niż sam utwór.

Układ krzyżowy haseł często jest niepełny i porwany. Oto przykład: ktoś, kto poszukuje hasła „Topos", odnajduje tylko hasło „Topika" (opracowane przez Redakcję), w którym podana jest zwięzła definicja toposu (bez podania bibliografii). Czytelnik może odnieść wrażenie, że nie ma w *Przewodniku* samodzielnego hasła „Topos", a przecież tak nie jest, gdyż istnieje hasło „*Loci communes*" autorstwa Aleksandry Okopień-Sławińskiej (także bez bibliografii). Na końcu tego hasła znajduje się odnośnik: „Zob. też topika". Ścisłe powiązanie obu haseł („Topika" i „*Loci communes*") wskazane jest nie tylko ze względów formalnych, ale także merytorycznych. Okopień-Sławińska definiuje pojęcie *loci communes* tak, jak było ono rozumiane przez twórców i nauczycieli klasycznej retoryki, z kolei Redakcja w haśle „Topika" podaje definicję toposu według Ernsta Roberta Curtiusa. Nie trzeba chyba dodawać, że obie definicje są ważne i wzajemnie się uzupełniają. Należy wyrazić żal, że i Redakcja, i Okopień-Sławińska poprzestali na suchych defini-

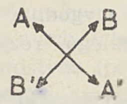
[3] Piszący te słowa ma pełną świadomość, że *Encyklopedia muzyczna* jest jednocześnie dobrym i złym przykładem. Dlaczego dobrym, o tym pisałem wcześniej. A złym dlatego, że będzie się prawdopodobnie jeszcze ukazywać przez najbliższe kilkadziesiąt lat, a nie chciałbym, aby taki los spotkał *Przewodnik*.

[4] Wzorem przy opracowaniu tych haseł — poza *Encyklopedią wiedzy o książce* — może być praca E. Potkowskiego *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*, wydawana przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą (1984).

cjach bez podania przykładów, a przecież poszczególne toposy mogą mieć samodzielne hasła. Oto kilka przykładów: toposy exordialne, finalne, konsolacyjne, laudacyjne itp., ale także toposy: „złoty wiek", „kraina wiecznej szczęśliwości", „z chłopa król", „żołnierz samochwał" itp. Sądzę, że w przyszłości (w drugim wydaniu *Przewodnika*) Redakcja powinna zaprosić do napisania hasła „Topos" Janinę Abramowską, autorkę, która najciekawiej i najpełniej opracowała to zagadnienie [5].

Na zakończenie kilka słów chciałbym poświęcić tropom poetyckim i figurom retorycznym. Redaktorzy *Przewodnika* mieli do wyboru dwie drogi: albo wprowadzić wszystkie hasła, które podaje *Słownik terminów literackich*, zmieniając ich autorów lub nie, albo wybrać tylko niektóre z haseł. Zdecydowano się na to drugie. Oczywiście, jak przy wszelkiego rodzaju wyborach, pojawiają się zastrzeżenia. Dlaczego umieszczono tę, a nie inną figurę? Przyznaję, że satysfakcjonuje mnie wybór haseł, choć dziwi np. brak hasła „Ekfraza". Żałuję, że redaktorzy *Przewodnika* nie uwzględnili informacji o figurach i tropach, które znajdują się w *Słowniku terminów literackich*. Hasło „Synonimy" np., opracowane w *Przewodniku* przez Okopień-Sławińską, zawiera odsyłacz do „Antonimów" i „Homonimów". A mogłoby zawierać także następujący odsyłacz: Zob. także hasło „Synonimy" w *Słowniku terminów literackich*". W ten sposób powstałby szczególny związek między obu kompendiami, bardzo przydatny dla czytelników.

Jeszcze kilka uwag o jednej z figur retorycznych, a mianowicie o chiazmie. Hasło to zostało opracowane przez Aleksandrę Okopień-Sławińską. Autorka nic nie wspomina o tym, że nazwa tej figury retorycznej pochodzi od greckiej litery *X-khi*, a zależność ta wyraża się w układzie graficznym chiazmu. Pominięcie znaczenia układu graficznego powoduje, że podawane przez autorkę przykłady zarówno w *Przewodniku* jak i w *Słowniku terminów literackich* są „błędne". Schematycznie można przedstawić to tak: Okopień-Sławińska uważa (a wnoszę to na podstawie podanych przykładów), że chiazm zbudowany jest na schemacie: A B B'A'. W rzeczywistości zaś schemat chiazmu wygląda następująco:



O wadze i znaczeniu zapisu graficznego w poezji chyba nikogo nie trzeba przekonywać. Na usprawiedliwienie autorki należy stwierdzić, że w wielu słownikach terminów literackich nie wspomina się o związkach układu graficznego chiazmu z literą *X-khi* [6]. Jan Wikarjak definiuje chiazm jako szyk krzyżowy i taki podaje przykład:

Concordia maxima
minima avaritia
erat
(Sall. Cat. 9) [7]

Z literatury polskiej warto przypomnieć fragment z *Zagłębia Dąbrowskiego* Władysława Broniewskiego:

Węgiel dobywa Zagłębie
Zagłębie dobywa śmierć.

[5] J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 1/2.

[6] Zob. np. H. Morier, *Dictionnaire de Poetique et de Rhetorique*. Paris 1975.

[7] J. Wikarjak, *Gramatyka opisowa języka łacińskiego*. Warszawa 1979, s. 153.

Cała wartość znaczeniowa fragmentu zawiera się w postawieniu znaku równości między wydobywanym węglem a śmiercią.

Kończąc uwagi o *Przewodniku* chciałbym mocno podkreślić, że propozycje moje nie mają na celu zwiększenia objętości encyklopedii przez wpisanie do niej dodatkowych kilku słowników (np. słownika toposów, ilustratorów, incipitów itp. — słowniki te powinny być oddzielnymi publikacjami i ukazać się jak najszybciej!), co oczywiście bardzo wydłużyłoby czas przygotowania encyklopedii. Sądzę, że przynajmniej część moich propozycji można by uwzględnić bez zmiany objętości kompendium.

Marek Skwara

Jonathan Culler, ON DECONSTRUCTION. THEORY AND CRITICISM AFTER STRUCTURALISM. Ithaca, New York, 1982. Cornell University Press, ss. 308.

Jonathan Culler jest znany polskiemu czytelnikowi przede wszystkim jako autor opublikowanej przed 11 laty książki *Structuralist Poetics*[1]. Ten popularny podręcznik, przeznaczony dla humanistów ze strefy języka angielskiego, przynosi rzetelną i krytyczną informację o aktualnych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kierunkach badań literackich (głównie francuskich), zainspirowanych przez lingwistykę strukturalną.

Podobne zadanie ma spełniać monografia Cullera dotycząca — jak mówi podtytuł książki — teorii i krytyki po strukturalizmie. Tytuł *On Deconstruction* najłatwiej byłoby przetłumaczyć jako „o rozbiórce", zgodnie z przekładem terminu „*deconstruction*", zapożyczonego od Jacquesa Derridy, jaki zaproponował Stanisław Cichowicz[2]. Chodzi tu o hasło wywoławcze nowej, poststrukturalistycznej metody lektury. Skoro jednak i dla Derridy, i dla Cullera „dekonstrukcja" jest kategorią specjalną, ściśle określoną, wygodniej będzie zachować ten termin w jego brzmieniu zbliżonym do oryginalnego, rezygnując z niepotrzebnych konotacji słowa „rozbiórka" w polszczyźnie.

Książka o dekonstrukcji jest kontynuacją tomu *Structuralist Poetics*, a zarazem inną, różną od tamtej, propozycją ujęcia tego, co „najbardziej żywotne i znaczące w nowych pracach teoretycznych" początku lat osiemdziesiątych. W poprzedniej pracy Culler był głównie informatorem i zapoznawał czytelnika angielskiego i amerykańskiego z obszarem badań kontynentalnych niemal dlań niedostępnych. Teraz wkracza na teren dobrze znany, dlatego celem jego wystąpienia jest najczęściej prostowanie rozpowszechnionych nieporozumień lub też fałszywych odczytań, co sprawia, że nowa książka ma charakter głównie polemiczny.

Wyraźną polemiką jest już kilkustronicowa przedmowa, atakująca wyobrażenie literackiej metateorii jako aktywności pasożytniczej, podwójnie oddalonej od swego rzekomego obiektu: interpretacji utworu. Taką optykę narzuciła Amerykanom Nowa Krytyka, widząc w teorii urządzenie do eliminowania metodologicz-

---

[1] J. Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London 1975. Przekład fragmentów w antologii: *Znak, styl, konwencja*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1977, oraz w „Pamiętniku Literackim" 1980, nr 3. — Zob. recenzję J. Paszka, „Ruch Literacki" 1977, nr 2.

[2] S. Cichowicz, *Bez złudzeń*. „Teksty" 1975, nr 3.

nych błędów w postępowaniu interpretacyjnym. Zamiast podobnego pragmatyzmu Culler proponuje rozszerzenie zakresu pojęcia „teoria”:

„Ta dziedzina nie jest »teorią literacką«, skoro wiele z jej najbardziej interesujących dzieł nie dotyczy wprost literatury. Nie jest »filozofią« w obiegowym znaczeniu tego terminu, skoro obejmuje zarówno prace de Saussure'a, Marksa, Freuda, Ervinga Goffmana i Jacquesa Lacana, jak i Hegla, Nietzschego i Hansa Georga Gadamera. Mogłaby się nazywać »teorią tekstu«, o ile przez »tekst« rozumie się »to, co jest wyartykułowane w mowie«, ale najwygodniejszym określeniem jest po prostu wyraz »teoria«. Prace, do których odwołuje się ten termin, nie znajdują uzasadnienia jako udoskonalenie interpretacji i stanowią zagadkową mieszaninę” (s. 8).

Co więcej: wywodząc się z różnych dyscyplin, dzieła „teoretyczne” mają zastosowanie właściwie poza tymi dyscyplinami — „teoretyczna” doniosłość Freuda nie ma np. nic wspólnego z sukcesem lub niepowodzeniem terapeutycznym psychoanalizy. To, co wspólne dla „teorii”, polega na swoistym oddziaływaniu prac tego typu: powodują, że swojskie staje się obce, zmuszają czytelnika do uchwycenia na nowo jego własnych zachowań, instytucji, sposobów myślenia. Są to więc ponowne, powtórne opisy już znanego. Teoria i krytyka literacka mają dla „teorii” szczególne zasługi — to one właśnie przyczyniły się do spopularyzowania nowszych kierunków filozoficznych. Czemuż by — pyta w końcu autor — teoria literatury nie miała spełniać dominującej roli w ramach nauk humanistycznych? Po pierwsze, tematem literatury jest całość ludzkiego doświadczenia, jego porządkowanie, interpretowanie i artykulacja. Po drugie, literatura dociera do granic zrozumiałości, stawia pytanie o racjonalność, autorefleksyjność i znaczenie. Po trzecie, badacze literatury szczególnie łatwo przyswajają sobie rewoltujące zdobycze nowych teorii w innych dziedzinach, bo nie są poddani tak silnemu naciskowi wymogów danej dyscypliny naukowej, jak to się dzieje w przypadku badaczy działających na tamtych polach. Można powiedzieć, że budowanie teorii literatury wymaga posłużenia się narzędziami wszystkich poddyscyplin humanistycznych, opracowujących wymienione problemy.

Culler trafnie podchwycił następującą prawidłowość: im szczelniej badania literackie usiłują zamknąć się w ramach własnej „dyscyplinarności”, tym bardziej tracą na swym znaczeniu w humanistyce (przypomnijmy, że Jakobson — spadkobierca formalizmu — uważał poetykę za część językoznawstwa). A przecież — sugeruje autor — najważniejsze pytania teorii literatury są przeformułowywane za sprawą impulsów płynących spoza jej obszaru. Dowodem ma być cała książka Cullera poświęcona oddziaływaniu na teorię literatury prac jednej z głównych postaci ery poststrukturalnej — Derridy.

Jaki jest — pyta Culler we *Wprowadzeniu* do książki — aktualny stan teorii i krytyki literackiej? Na tak ogólnie postawione pytanie możliwa jest równie ogólna odpowiedź. Aby się przekonać o stopniu zróżnicowania orientacji badawczych dziś, na początku przedostatniej dekady wieku, wystarczy — mówi autor — wymienić tylko niektóre typy aktywności krytycznej; należą do nich: strukturalizm, badanie odbioru, dekonstrukcja, marksizm, pluralizm, krytyka feministyczna, semiotyka, psychoanaliza, hermeneutyka, krytyka poszukująca antytez, estetyka recepcji itd. Powszechnie określa się dzisiejsze nastawienie badawcze jako „strukturalistyczne” w opozycji do dawniejszego „esencjalizmu”. Tradycyjna, humanistyczna krytyka — Culler myśli przede wszystkim o uogólnionej wersji Nowej Krytyki — polegała na zdroworozsądkowej interpretacji dzieła jako wartościowego estetycznie przedmiotu, a zarazem wypowiedzi dotyczącej znanych ludzkich spraw. Strukturalizm — przeciwnie — bywa charakteryzowany jako użycie pojęć z innych dyscyplin, które zaczynają dominować nad samą literaturą, oraz odrzucenie poszukiwań prawdziwego znaczenia dzieła, a jednocześnie uprawomoc-

nienie wszystkich możliwych interpretacji. W tym przeciwstawieniu liczy się, zdaniem Cullera, fakt, że strukturalizm (traktowany łącznie i umownie) rezygnuje z wyjaśniania znaczenia przedmiotu, który zachowuje swą estetyczną autonomię. Rezygnuje przeto z uchwycenia tematycznej zawartości dzieła na rzecz opisu warunków znaczenia, czyli „różnego rodzaju struktur i procesów zaangażowanych w tworzenie znaczenia” (s. 20), na rzecz badania stosunku tekstu do poszczególnych struktur i procesów (językowych, psychoanalitycznych, socjologicznych itp.). „Języki i struktury, bardziej niż autorskie ja czy świadomość, stają się głównym źródłem wyjaśnień” (s. 21).

Długa jest lista zarzutów stawianych strukturalistom przez obrońców „interpretacji”. Oskarża się ich o: pretensje naukowe (diagramy, taksonomie, neologizmy), irracjonalizm (paradoksy, zagadki), automatyzm (każde dzieło znaczy to samo), wszystkoizm (dzieło znaczy cokolwiek), spowodowanie śmierci krytyki lub też jej nadmierną gloryfikację. Culler zbiera te sprzeczne kontrargumenty, żeby wykazać konieczność przeniesienia dyskusji na wyższy poziom uszczegółowienia.

Zamiast przeciwstawiać, patrząc wstecz, strukturalizmowi szkołę interpretacji, można pójść w odwrotnym kierunku: skonfrontować strukturalizm z tymi tendencjami, które same uznają się za jego przekroczenie. Pojawia się zatem perspektywa nowego rozróżnienia: „strukturaliści, biorąc za wzór lingwistykę, próbują rozwijać »gramatyki« — systematyczne inwentarze elementów i ich możliwych kombinacji — które by tłumaczyły formę i znaczenie dzieł literackich; poststrukturaliści badają sposób, w jaki działanie samych tekstów udaremnia podobny projekt” (s. 22). Linię graniczną ustanawia zatem stosunek do możliwości badań systemowych, do wiedzy systemowej. Sceptycyzm poststrukturalistów objawia się w deklaracjach, że ich własne prace nie stanowią nauki, lecz są raczej tekstami. Fakty jednak zamazują linię demarkacyjną: Barthes, Genette, Foucault, Riffaterre, figurujący niegdyś w bibliografii strukturalizmu, przeszli do poststrukturalnej opozycji i być może jedynymi „prawdziwymi” strukturalistami pozostali Lévi-Strauss i Todorov. Czasem trudno określić przynależność konkretnego tekstu — gdzie wpisać na przykład *S/Z* Barthes'a? „Skrupulatna dyskusja o krytyce, skupiona na różnicy między strukturalizmem a poststrukturalizmem, prowadziłaby do wniosku, że — ogólnie biorąc — strukturaliści bardziej są podobni do poststrukturalistów niż liczni poststrukturaliści między sobą” (s. 30).

W konkluzji *Wprowadzenia* Culler wymienia te sfery problemowe, w których przebiega konfrontacja między nowszymi a starszymi kierunkami w badaniach literackich, traktując opozycję strukturalizm—poststrukturalizm jako jedną z możliwych artykulacji konfliktu. Spornymi problemami są: stosunek literatury do języków teoretycznych innych dyscyplin, możliwość i status systemowej teorii języka i tekstu, zagadnienie lektury.

Dekonstrukcja jest z pewnością dominującym kierunkiem poststrukturalizmu. Aby jednak uniknąć opisywania dekonstrukcji jako tendencji poststrukturalnej i *vice versa*, co mogłoby prowadzić do sztucznego zawężenia pola, Culler wylicza najpierw i omawia te kierunki w krytyce ostatnich lat, które — w myśl klasycznych zasad definiowania przedmiotu — stanowiłyby *genus proximum* dekonstrukcji. Wybór autora pada na różne teorie odbioru i odbiorcy.

Pierwszy rozdział książki nosi tytuł *Readers and Reading* (*Czytelnicy i lektura*). Opis literatury z punktu widzenia odbiorcy zrobił w ostatnich latach błyskotliwą karierę. Wstępne rozważania Cullera poświęcone są przyczynom tego powszechnego zwrotu w praktyce krytycznej. Już Barthes, który był niewątpliwie pionierem teorii lektury, sformułował ostrzeżenie, zacytowane przez autora: „Ceną narodzin czytelnika musi być śmierć autora” (s. 31). „Nawet — mówi Culler — krytycy uznający tę cenę za zbyt wygórowaną i oporni wobec tego, ich zdaniem, niebezpiecznego kierunku we współczesnej krytyce, byliby, zdaje się, skłonni przyłączyć się do badań nad czytelnikami i lekturą” (s. 31).

Nową orientację zawdzięczamy przede wszystkim strukturalizmowi i semiotyce. Dzięki pojęciom z kręgu semiotycznej, a zatem komunikacyjnej koncepcji tekstu literackiego, takim jak: kody, czytelność, inteligibilność, dzięki ujęciu dzieła jako konstrukcji intertekstowej — jako wytworu różnych dyskursów należących do danej kultury powstaje miejsce, w którym muszą zbiegać się elementy gry tekstowej. Tym punktem zbieżnym (Culler przytacza znane wywody Barthes'a) jest czytelnik, a nie autor. Czytelnik rozumiany, rzecz jasna, nie jako osoba, ale funkcja, której obserwowanie rodzi najróżniejsze stratyfikacje ról odbiorczych (czytelnik implikowany, aktualny, idealny itd.).

Znacząca rola odbioru literatury nie jest przecież odkryciem lat ostatnich: znały ją klasyczne poetyki, począwszy od Arystotelesa (*katharsis*), opisywali ją fenomenolodzy (Ingarden). Gdy jednak dawne teorie lektury kładły akcent głównie na emocjonalnych lub estetycznych reakcjach czytelniczych, o tyle współczesne opisy odbioru podkreślają jego interpretacyjny, intelektualny charakter. O szczególnym udziale odbiorcy w konstytuowaniu znaczenia tekstu mówiono dawniej w odniesieniu do dzieł awangardowych (jak w koncepcji „dzieła otwartego" Umberta Eco). Dziś utożsamia się znaczenie tekstu z doświadczeniem czytelnika, który produkuje, prze-pisuje tekst. Stawia to w nowym świetle tradycyjne kanony interpretacji, jeżeli bowiem lektura zawsze jest przepisaniem tekstu, to „próba rekonstrukcji intencji autorskiej jest tylko pewnym szczególnym, wielce ograniczonym przypadkiem takiego przepisywania" (s. 38). Pojęcie „doświadczenia" czytelniczego, zrównane z pojęciem „znaczenia", podlega przy tym charakterystycznemu zdwojeniu i oznacza to, co dane, zastane, a zarazem coś, co ma być skonstruowane, i jako takie ma pokonać inercję zastanego, z góry danego.

Culler przypisuje owemu dwuznacznemu pojęciu „doświadczenia" rangę kluczową. Na czym miałoby polegać — pyta np. w dalszym ciągu rozdziału (*Reading as a Woman — Lektura kobieca* [*Lektura jako kobieta*]) — „doświadczenie" lekturowe z punktu widzenia kobiety, proklamowane przez krytykę feministyczną? W pierwszym rzędzie kobiety jako czytelniczki wnoszą do lektury uznanych lub odrzucanych dzieł pewien swoisty punkt widzenia, wnoszą swoje doświadczenie „bycia kobietą". Chodzi głównie o interpretację tematyki kobiecej, którą lektura z pozycji „kobiecego doświadczenia" może uwolnić od narzuconego jej męskiego, „fallocentrycznego" odbioru. Tego rodzaju lektura nastawiona jest na *Politykę seksualną* (tytuł książki jednej z najbardziej znanych feministek, Kate Millett), narzucającą kobietom „męską" ideologię, męski sposób czytania: z reguły przecież czytelniczki są wyalienowane z właściwego ich położeniu „doświadczenia". Instruktywna jest w tym przypadku — mówi Culler — analogia z klasą społeczną: „zwykle problemem dla ruchu politycznego jest właśnie to, że członkowie pewnej klasy nie dysponują doświadczeniem, jakie powinna gwarantować ich sytuacja" (s. 50). Oto więc „doświadczenie" z czegoś danego zamienia się w postulat, w coś, czego trzeba się uczyć. Przenosimy się zatem na drugi poziom feministycznej krytyki odbioru, gdzie odbywa się — mówiąc słowami Judith Fetterly — „egzorcyzmowanie wszczepionego nam męskiego myślenia" (s. 53).

Lektura kobieca jest korektą lektury męskiej, połączoną z rozbrajaniem męskiej ideologii tam, gdzie uchodzi ona za seksualnie neutralną. Przykładem jest odczytanie *Chaty wuja Toma* przez Jane Tompkins. Męska kultura zredukowała tę książkę do poziomu popularnej powieści domowej, nie zasługującej na poważną analizę. Tymczasem dzieło Harriet Beecher-Stowe okazuje się „monumentalnym wysiłkiem przeorganizowania kultury z kobiecego punktu widzenia" (s. 57), proponującym krytykę społeczeństwa amerykańskiego śmielszą od krytyki Hawthorne'a czy Melville'a. Rozbijając deprecjonujące opozycje męskiej krytyki (męskie = racjonalne, serio, refleksyjne; kobiece = emocjonalne, niepoważne, spontaniczne), feminizm okazuje się bardziej elastyczną, bardziej uniwersalną propozycją lektury. Istnieje wreszcie trzeci poziom krytyki feministycznej: analiza podstawowych

kategorii teoretycznych jako współuczestniczących w utwierdzaniu autorytetu męskości. Uprzywilejowanie racjonalnego, abstrakcyjnego, intelektualnego wiąże się z przejściem od matriarchatu do patriarchatu: związek dziecka z matką jest widzialny, związek tegoż z ojcem — niewidzialny. Utwierdzanie nadrzędności ojcostwa musi przekładać relacje metaforyczne, tj. oparte na podobieństwie, nad relacje metonimiczne, oparte — jak macierzyństwo — na przyległości; przekładać rozumne nad zmysłowe, znaczenie nad formę, niewidzialne nad widzialne. „Wiele aspektów krytyki obejmujących preferowanie metafory zamiast metonimii, koncepcję autora i troskę o rozróżnienie znaczeń uprawnionych od nieuprawnionych — można potraktować jako opcję na rzecz paternalnego. Fallocentryzm łączy zainteresowanie patriarchalnym autorytetem, jednością znaczenia i pewnością źródeł" (s. 61).

Feminiści nie chcą przy tym odrzucić tego, co zostało zidentyfikowane jako fallocentryczne, i równocześnie promować kategorii przedtem podporządkowanych (nie chcą np. przekładać metonimii nad metaforę). A jednak, mówi Culler, i na tym poziomie krytyki odwołanie do „kobiecego doświadczenia" jest ciągle obecne (choć ukryte) jako „odwołanie się raczej do relacji macierzyńskich niż ojcowskich lub do sytuacji kobiety i jej doświadczenia marginalności, które umożliwia odmienny sposób czytania" (s. 63). Lektura kobieca okazuje się przeto, na każdym z trzech poziomów, nie tyle wykorzystaniem już danego doświadczenia, ile konstruowaniem pewnej roli, ze względu na własną tożsamość „jako kobiety", która także jest pewną konstrukcją.

Podobnie rzecz się przedstawia w przypadku „męskiej" krytyki analizującej reakcję czytelniczą poprzez opis „historii lektury"; Culler poświęca jej ostatnią część rozdziału 1 (*Stories of Reading — Historie lektury*), zawierającą przede wszystkim polemikę z pracami Stanleya Fisha. Badacze reakcji czytelniczej zakładają, że znaczenie tekstu jest tym, czego czytelnik doświadcza w trakcie lektury. Nie jest to jednak nigdy doświadczenie „czyste": „Czytanie jest działaniem dysponującym hipotezą czytelnika [jako pewnej roli] i w obrębie lektury zawsze istnieje jakaś luka lub podział" (s. 67). Ów podział bywa zwykle rzutowany na zewnątrz i traktowany jako zróżnicowany odbiór odmiennych grup czytelniczych. W rzeczywistości tkwi w każdej lekturze; dlatego nie można mówić o jedności lub tożsamości czyjejś lektury. Może być ona uchwytna tylko w postaci narracji o tym, jak czytelnik uzupełnia luki, określa niedookreślone, pokonuje różne opory, znajduje kluczowe motywy, które pozwalają interpretować inne motywy itd. Co mówią takie narracje o lekturze? Ich analiza prowadzi Cullera do postawienia trzech głównych problemów.

Po pierwsze, nie ma wyraźnej granicy między faktem, że to czytelnik konstruuje tekst, a faktem, że sam tekst rządzi zachowaniami czytelnika. Działa tu paradoks: „im bardziej aktywny, projektujący lub twórczy jest czytelnik, tym bardziej jest on manipulowany przez dane zdanie lub przez autora" (s. 71). Już Eco zauważył, że dzieła otwarte są bardziej władcze w stosunku do czytelnika niż dzieła zamknięte, bo stawiają przed nim nierównie większe wymagania. „To przerzucanie się, w historiach lektury, od decydujących działań czytelników do ich automatycznych reakcji nie jest — mówi Culler — błędem do poprawienia, ale istotną, strukturalną cechą sytuacji" (s. 73).

Druga, pokrewna kwestia dotyczy tego, co jest w tekście: niewyczerpane bogactwo? struktura z miejscami niedookreślenia? nieokreślone znaki, które trzeba wyposażyć w znaczenie? Dotykamy tu problemu relacji podmiot—przedmiot. Każde podejście monistyczne („wszystko jest interpretacją, niczego nie ma w tekście" albo „wszystko jest w tekście, czytelnik niczego nie wnosi") rozbija się o dualizm konstrukcji narracyjnej: czytelnik zawsze musi się zmagać z „czymś", co już jest dane. Nadal aktualne — mówi Culler — pozostaje rozróżnienie Sartre'a: dla czy-

telnika dzieło jest zarazem gotowe od początku do końca i jeszcze ciągle do stworzenia w procesie lektury.

Trzeci problem wiąże się z zakończeniem historii lektury, z celem, do którego ona zmierza. Z reguły za taki cel uznaje się jakąś wiedzę — pozytywną lub negatywną („stracone złudzenie"). Zastanawiające, a zarazem problematyczne zdaje się zamknięcie pełnej potknięć, „trudnej" historii lektury optymistycznym finałem. Czyżby czytelnik wychodził poza tekst, czy może w tekście jest wpisana taka pozycja, która umożliwiałaby ogląd tekstu wolny od dotychczasowych zmagań lekturowych? „Ujęte razem owe historie lektury zarysowują sytuację paradoksalną, która jest przedmiotem działania dekonstrukcji. Traktując znaczenie jako problem lektury, jako rezultat stosowania kodów i konwencji, historie te powracają do tekstu jako źródła rozumienia sugerując, że musi się mu przypisać pewien autorytet, gdy się próbuje czegoś zeń dowiedzieć, nawet jeśli ta wiedza o tekstach i lekturach kwestionuje pogląd, że w tekście można znaleźć cokolwiek" (s. 83).

Badanie doświadczenia czytelniczego raz po raz wyłania sam problem „doświadczenia": „»doświadczenie« jest podzielone i spóźnione — już poza nami jako coś do odkrycia i jeszcze przed nami jako coś do wytworzenia" (s. 82). Poprzez taką analizę doświadczenia lekturowego Culler wprowadza *avant la lettre* pojęcie „*différance*", oznaczające zarazem różnicę i zwłokę, pojęcie kluczowe dla Derridy, któremu poświęca 2 rozdział książki.

Rozdział ten — *Deconstruction* (*Dekonstrukcja*) — stanowi osobną, samowystarczalną całość (s. 85—226). Ma on dwie nierówne części: pierwsza jest systematycznym omówieniem poglądów Derridy i jego kontynuatorów, druga rejestruje wypływające z tych poglądów konsekwencje dla teorii i krytyki literackiej.

Dekonstrukcję można określić ogólnie jako strategię filozoficzną, a ściślej: strategię w łonie filozofii nastawioną na zwalczanie filozofii. Obszarem, w którym umieszcza się ta refleksja, są opozycje rządzące systemami: dekonstrukcja ujawnia ich hierarchiczny w istocie charakter. W pierwszej części tego rozdziału (*Writing and Logocentrism* — *Pismo i logocentryzm*) Culler referuje głównie książkę Derridy *De la grammatologie*, poświęconą odpowiedzi na pytanie, dlaczego pismo — aktywność konstytutywna dla filozofii — stawiane jest w opozycji do wypowiedzi, do Słowa, i spychane do roli dodatku, suplementu. Dla Derridy punktem wyjścia jest Heideggerowska analiza europejskiej filozofii, utożsamiającej bycie ze stałą obecnością. Nie sposób właściwie zrozumieć myśli Derridy bez uwzględnienia jej związku z klasycznymi wywodami Heideggera dotyczącymi obecności, przed-stawiania, relacji podmiot—przedmiot itd. W podobnym co Heidegger sensie mówi Derrida o metafizyce obecności i jej „logocentryzmie", to jest „nakierowaniu filozofii ku pewnemu porządkowi znaczenia — myśli, prawdy, rozumu, logiki, Słowa — pojętego jako istniejące samo w sobie, jako podstawa" (s. 92). „Wszystkie te pojęcia, z których każde zawiera pojęcie obecności, figurowały w filozoficznych próbach opisu tego, co podstawowe, co traktowane było jako ześrodkowująca, ustanawiająca siła lub zasada. W takich opozycjach, jak znaczenie/forma, dusza/ciało, intuicja/ekspresja, literalny/metaforyczny, natura/kultura, rozumowy/zmysłowy, pozytywny/negatywny, transcendentalny/empiryczny, poważny/niepoważny pierwszy termin należy do logosu i posiada wyższy stopień obecności, drugi termin oznacza zaś upadek. Logocentryzm przeto utwierdza nadrzędność pierwszego terminu i ujmuje drugi w stosunku do niego jako komplikację, negację, manifestację lub zniszczenie pierwszego" (s. 93).

Dekonstrukcja nie tylko ujawnia hierarchiczny charakter tych opozycji, ale atakuje samo pojęcie obecności: wskazuje, że aby mogła funkcjonować obecność, musi mieć cechy tego, co jest jej zaprzeczeniem — nieobecności. Derrida kontynuuje tu Heideggerowską analizę czasu. Weźmy np. paradoks struktury i zdarzenia. Znaczenie słowa to to, co mówiący ma na myśli. Znaczenia słownikowe są

rezultatem znaczeń, jakie mieli na myśli mówiący z przeszłości. To samo dotyczy języka w ogólności, jego struktura jest produktem zdarzeń, aktów mowy. Ale przecież nie można wymyślić takiego zdarzenia, które by już nie było określone i umożliwione przez poprzedzające go struktury. Teoria może tylko przerzucać się od *langue* do *parole*, ale synteza nie jest możliwa. Nie można wskazać początku, źródła, czegoś pierwotnie obecnego.

Słowo, mówienie, opiera się na obecności mówiącego, który wytwarza myśl wewnątrz „ja" i wypowiada ją na zewnątrz, który jednocześnie mówi i słyszy siebie mówiącego (*s'entendre parler*). Bardziej obecna jest oczywiście myśl, brzmienie słowa jest jej „obrazem". Pismo jest obrazem obrazu — zapisem słowa. Derrida ujawnia logocentryzm: pismo zajmuje u niego pozycję centralną — ono bowiem rzuca światło na istotę mowy, w nim cechy mowy i pisma widać najwyraźniej. Właśnie w analizie pisma odsłania się coś, co się nie opiera na jakiejkolwiek obecności: systematyczne wytwarzanie różnicy i wytwarzanie systemu różnic. Derrida określa to jednym słowem — „*différance*", pisanym przez „a", co ma sygnalizować, że w grę wchodzą oba słownikowe znaczenia wyrazu: „różnica" i „zwłoka". Jako rzeczownik odczasownikowy *différance* oznacza zarazem i czynność — „różnicowanie", i stan (bierność) — „zróżnicowanie". Culler cytuje fragment z *Positions* Derridy: *différance* — „to struktura i ruch, który nie może być uchwycony na podstawie opozycji obecność/nieobecność. *Différance* jest systematyczną grą różnic, śladów różnic, uprzestrzennienia odnoszącego elementy wzajemnie do siebie. To uprzestrzennienie jest równocześnie czynnym i biernym tworzeniem [...] interwałów, bez których »pełne« terminy nie mogłyby znaczyć, nie mogłyby funkcjonować" (s. 97).

W książce *De la grammatologie* Derrida pokazuje to, jak de Saussure'owska koncepcja języka jest zarazem zdecydowaną krytyką metafizyki obecności (definicja języka jako systemu różnic) i afirmacją logocentryzmu (pojęcie znaku, w którym *signifiant* jest podporządkowane *signifié*). Przykładem dekonstrukcji jest analiza stosunku pisma i mowy u de Saussure'a przeprowadzona przez Derridę. Pismo jest traktowane jako przedstawienie mowy, jako jej pochodna forma. W analizie mowy jednakże nie można nie brać pod uwagę pewnych istotnych oddziaływań pisma, które de Saussure określa jako „patologiczne", równocześnie uznając, że pismo najlepiej pozwala zilustrować naturę jednostek językowych. Hierarchia ulega więc odwróceniu: mowa okazuje się pewną formą pisma. Samo pojęcie pisma uzyskuje nowe znaczenie jako pojęcie archi-pisma (*archi-écriture*), którego podgatunkami są pismo głosowe i pismo graficzne. Druga część *De la grammatologie* jest analizą tekstów Rousseau, ujawniającą logikę suplementu.

„Suplement to coś nieistotnego, coś na zewnątrz, coś dodane do czegoś kompletnego w sobie; suplement jednak dodany jest w celu skompletowania, aby uzupełnić pewien brak w tym, co było uznawane za kompletne w sobie" (s. 103). Dla Rousseau edukacja jest suplementem do natury, która jest w sobie kompletna. Ale natura musi być uzupełniona przez edukację, by mogła być rzeczywiście w pełni sobą. Aby ludzka natura mogła się ujawnić w swej prawdzie, konieczna jest właściwa edukacja. Edukacja — dodatek z zewnątrz, spoza natury, okazuje się przeto istotnym warunkiem tego, co uzupełnia. Nie kończący się łańcuch suplementów, który Derrida pokazuje w utworach Rousseau, jest działaniem *différance*.

W drugiej części rozdziału 2 (*Meaning and Iterability — Znaczenie i iteratywność*) Culler prezentuje za Derridą problematykę semantyczną związaną z Austinowską teorią aktów mowy. Przed Austinem nieasertoryczne wypowiedzi traktowano jako suplement, analiza językowa nie brała ich pod uwagę. Austin odwraca porządek: pokazuje — za pomocą pojęcia performatywów — że suplement stanowi zasadę i że to asertoryczne (konstatywne) wypowiedzi są szczególnym przy-

padkiem performatywnych. Koncepcja Austina jest więc rezultatem wykorzystania logiki suplementu dla zwrotu przeciw logocentryzmowi. Równocześnie jednak zasadnicza — wymierzona przeciw logocentryzmowi — Austinowska próba zdefiniowania znaczenia wypowiedzi bez odwoływania się do intencji mówiącego kończy się złapaniem w potrzask logiki suplementu, w pułapkę logocentryzmu. Austin charakteryzuje znaczenie wypowiedzi przez precyzyjny opis aktu mowy, dla „ułatwienia" wykluczając zeń wypowiedzi „nie na serio" (np. wypowiedzi aktora na scenie). Derrida pokazał, w jaki sposób działa tu logika suplementu: w rzeczywistości akty mowy mogą się spełniać dzięki stałym (iteratywnym) schematom wypowiedzi, schematom utrwalonym właśnie w „nie na serio" odgrywanych sytuacjach. Zachowanie „serio" jest więc tylko szczególnym przypadkiem odgrywania roli (sytuacji na scenie).

W pojęciu wypowiedzi „serio" Austin wraca do intencji mówiącego (a więc do obecności — intencja jest tym, co obecne w świadomości mówiącego), od której właśnie chciał uwolnić swą koncepcję znaczenia. Co więcej, lokuje ową intencję, jako jeden z elementów kontekstu, na zewnątrz aktu mowy. Ale — pokazuje Derrida — kontekstowe określenie znaczenia nie jest również możliwe z innego powodu: ze względu na niemożliwość zamknięcia kontekstu. Wystarczy do kontekstu dodać jego własny opis, aby stawał się on czymś nowym. „Znaczenie jest uchwytne jako kontekst, ale kontekst jest nieuchwytny" (s. 123). Kontekst ma bowiem strukturę *différance*. Przy okazji Culler wskazuje na Derridiańską koncepcję historii. Historia jest po prostu nieprzerwaną grą kontekstu (kontekstualizacja, dekontekstualizacja, rekontekstualizacja), której wszak nie można wziąć za podstawę opisu znaczenia w kategoriach obecności (w pewnym *hic et nunc*). Dekonstrukcja atakuje „semantykę historyczną", która uznaje historię za ostateczne, autorytatywne, realne źródło prawdy, źródło znaczenia. Dla Derridy historia to po prostu powszechny tekst („*le texte général*"), który nie ma granic.

Niezależnie od punktu widzenia, czy będzie nim autorska intencja, czy konwencje dotyczące kontekstu, czy wreszcie doświadczenie czytelnicze — znaczenie okaże się zawsze czymś podzielonym, zdwojonym: zawsze zawierać będzie coś już zrozumiałego i coś do zrozumienia, zawsze będzie, jak mówi Derrida, nie kończącą się implikacją, nieustannym odsyłaniem od *signifiant* do *signifiant*.

Temat kontekstu rozwija szerzej trzeci podrozdział (*Grafts and Graft — Szczepionki i szczepienie*). Iteratywność i zmiana kontekstu są dwiema stronami procesu znaczenia. Tekst jest kombinacją kontekstów, którą Derrida określa jako „szczepienie" (w sensie ogrodniczym).

Można z kolei — mówi Culler — opisać strategię dekonstrukcyjną podając rejestr typów „szczepień", rejestr właściwych jej technik zaszczepiania jednej wypowiedzi na drugiej. Oto on:

1. Tekst + tekst, proste zaszczepienie, zestawienie dwóch tekstów na jednej stronie. W *Glas* Derrida prowadzi na każdej lewej stronie analizę poglądów Hegla na temat rodziny, a na prawej stronie analizę pism Jeana Geneta.

2. Metatekst + tekst, tradycyjna krytyka eksploatowała auto-referencyjność tekstu, znajdując w niej argument na rzecz pełni, zamkniętości, doskonałości dzieła (jego samo-uobecnienia). Derrida szuka sprzeczności między deklaracjami tekstu i sposobem, w jaki tekst „działa" (jego stosunkiem do „świata").

3. Tekst + metatekst, odwrócenie poprzedniego szczepienia: tekst interpretuje własne interpretacje, np. *Skradziony list* Poe'go jest już sam analizą psychoanalitycznej analizy *Skradzionego listu* przeprowadzonej przez Lacana.

4. Tekst marginalny + tekst centralny, jest to strategia wykorzystująca logikę suplementu: awansuje się tekst marginalny nie po to, aby ustanowić nowe centrum, lecz by podważyć opozycję istotnego i nieistotnego.

5. „Paleonimia", pozostawienie starej nazwy z zaszczepionym nowym znaczeniem (np. nowy sens „pisma" u Derridy).

6. Szczepienie poetyckie, eksploatujące związki paronomastyczne (i pokrewne, uchodzące za „poetyckie") między różnymi pojęciami. Derrida objaśnia swoje gry słowne zasadą akumulacji, ekonomii (np. *différance*).

Sama filozofia jednak uzyskuje, dzięki owym „poetyckim" efektom, charakter tekstowy, w opozycji do „myślowego" (w sensie logocentrycznym). Jeszcze raz można tu zastosować interpretację opierając się na logice suplementu: literatura nie jest niepoważnym marginesem „poważnego" dyskursu (np. filozoficznego) — odwrotnie — to filozofia jest rodzajem pewnej archi-literatury. I tak właśnie Derrida analizuje teksty filozoficzne — interesuje się ich aspektem literackim, głównie metaforą. Przy okazji przeprowadza dekonstrukcję opozycji: metaforyczny/literalny. „Literalne jest opozycją figuratywnego, ale wyrażenie literalne jest także metaforą, tylko taką, której figuratywność została zapomniana" (s. 148).

To, co przed chwilą powiedziano o stosunku literatury i filozofii, może nasuwać podejrzenie, że celem dekonstrukcji jest rozbicie opozycji w celu uzyskania jedności (np. archi-literatury). W istocie dekonstrukcja na tym właśnie polega, że nie jest rozmontowaniem opozycji, lecz postawieniem jej w nowym położeniu. W rezultacie dekonstrukcji przeciwstawienia: literatura/filozofia uzyskujemy szereg przesłanek do nowego rozumienia opozycji, zawartych np. we wnioskach wynikających z praktyki interpretacyjnej samego Derridy: „najprawdziwiej filozoficzną lekturą dzieła filozoficznego — lekturą kwestionującą jego pojęcia i podstawy jego wypowiedzi — jest lektura traktująca to dzieło jako literaturę, jako fikcyjną, retoryczną konstrukcję, której układ i elementy zostały określone przez różne reguły tekstowe. Odwrotnie, najlepszymi i najtrafniejszymi lekturami dzieł literackich mogą być próby traktowania ich jako gestów filozoficznych, dzięki wyłuskiwaniu z nich implikacji dotyczących ich związku z filozoficznymi opozycjami, będącymi ich podstawą" (s. 150).

Kolejną część rozdziału drugiego (*Institutions and Inversions — Instytucje i odwrócenia*) poświęcił Culler rozpatrzeniu dekonstrukcji tych opozycji, które mają implikacje instytucjonalne, w szczególności przeciwstawieniu: świadomość/podświadomość, mężczyzna/kobieta, rozumienie/nierozumienie. Mechanizm dekonstrukcji został tu jeszcze raz przekonująco zademonstrowany. Najciekawsze fragmenty tej partii tekstu dotyczą współczesnych odczytań Freuda.

Ostatni, piąty fragment drugiego rozdziału książki Cullera (*Critical Consequences — Konsekwencje krytyczne*) można by z powodzeniem przenieść do rozdziału trzeciego. Nie jest on już, jak poprzednie partie tekstu, referatem poglądów Derridy, ale wszechstronnym przemyśleniem roli tych poglądów dla teorii i krytyki literackiej. Zdaniem Cullera wpływ dekonstrukcji na obie dyscypliny dotyczy: 1. samego pojęcia literatury, 2. tematów badawczych i krytycznych 3. strategii lektury, 4. celów badań i krytyki.

Nowe rozumienie literatury jako archi-literatury odbiera przede wszystkim „dziełom" ich uprzywilejowany status. Dekonstrukcja rozbija hierarchiczne relacje, które z reguły określały pojęcie literatury (poważny—niepoważny, literalny—metaforyczny, prawdziwy—fikcyjny). Rozróżnienie literacki—nieliteracki projektowane jest w obręb archi-literatury. Jedną z implikacji tego stanu rzeczy jest wspomniane wyżej wzajemne krzyżowanie się lektury literackiej i filozoficznej. Dekonstrukcja wpływa też na zmianę położenia takich pojęć, jak: symbol/alegoria, przedmiot/przedstawienie. Culler pokazuje tekstualizację pojęcia *mimesis*: nie ma nie-tekstowego oryginału do imitacji, oryginał już jest imitacją, wszystko zaczyna się od reprodukcji. Dużą doniosłość ma nowe usytuowanie pojęcia znaku (głównie w zakresie opozycji *signifiant/signifié*, motywowany/arbitralny), pojęcia jedności dzieła, ale największe znaczenie trzeba przypisać pojęciu ramy. Culler

omawia Derridy analizę pojęcia „*parerga*" w dyskursie kantowskim. Dekonstrukcja odwraca opozycję: wewnętrzny/zewnętrzny. Derrida używa tu pojęcia „włonienia [*invagination*]": najwewnętrzniejsze części ciała (jak *vagina*) faktycznie są wsuniętymi do środka kieszeniami tego, co zewnętrzne. „Zewnętrzna rama może funkcjonować jako najbardziej wewnętrzny element dzieła, wwinięty w środek" (s. 198).

Wśród tematów podsuniętych krytyce przez dekonstrukcję są: pismo i mowa, obecność i nieobecność, źródło, marginalność, przedstawianie, nieokreśloność. Autor podkreśla, że za sprawą dekonstrukcji nastąpiło odrodzenie analiz tematycznych. Dekonstrukcja jednak przemodelowała pojęcie tematu, wprowadzając np. pojęcie tematu nietematycznego („anasemicznego"), który zamiast bogactwa znaczeniowego przynosi tekstowi grę desemantyzującą (np. zmiana tekstu w jeden wielki anagram autora).

Na czym polega dekonstrukcyjna strategia lektury? Culler sprowadza ją do kilku podstawowych operacji: 1. Wyszukiwanie asymetrycznych opozycji, w których człon podrzędny jest warunkiem członu nadrzędnego. 2. Wykorzystywanie dwuznacznych terminów, kondensujących w sobie różne linie argumentów (np. suplement). 3. Nastawienie na różne formy wewnętrznego zróżnicowania (gry różnic) tekstu. 4. Odniesienie działań tekstu (jego „stosunku do świata") do niego samego. Często się okazuje, że teksty dokonują tych operacji, które właśnie poddają krytyce. 5. Konfrontowanie konfliktów wewnątrz tekstu z kontrowersjami odbiorczymi wokół tekstu. 6. Szczególna uwaga zwrócona na to, co marginalne, wykluczane (np. uznane za takie we wcześniejszych lekturach tekstu).

Co zaś do celów krytyki, dekonstrukcja, będąc objawem poststrukturalizmu, wskazuje niemożliwość badań naukowych, systemowych, sprowadzając ponownie zadania krytyczne do interpretacji. „Zamiast używać dzieł literackich do budowania poetyki narracji, na przykład, krytyk będzie badał konkretne powieści dla wykazania, w jaki sposób oparły się one logice narracji lub odwróciły ją" (s. 220).

Dekonstrukcyjne interpretacje nie przypominają jednak dawniejszych (spod znaku Nowej Krytyki): 1. nie dotyczą dystynktywnych cech utworu, 2. nie respektują całości dzieła, koncentrując się na fragmentach, 3. nie wybierają dzieł ważnych, 4. nie wyciągają wniosków na temat znaczenia dzieła, ale na tematy teoretyczne. W tym miejscu musi być podważony pogląd o niesystemowym charakterze dekonstrukcji — sama opozycja: badania systemowe / interpretacja tekstu, powinna być, konkluduje Culler, poddana dekonstrukcji. Charakterystyczne, że strukturaliści bardzo często zapuszczali się w swych badaniach w strefy marginalne, szukając tego, co niegramatyczne i dewiacyjne. Dekonstruktywiści — odwrotnie — rozmontowując systemy dochodzą do nieubłaganych regularności. Strukturalizm przyjął znaczenie jako „dane", dekonstrukcja ujawnia, że owo „dane" nie jest podstawą, lecz ledwie prowizorycznym punktem wyjścia. Nie znaczy to — mówi Culler — by ona sama miała lepsze oparcie: podlega sama tej grze, którą ujawnia. Nie jest przecież radykalnym zerwaniem ze strukturalizmem: obchodzi ją niemal to samo — tekst i jego działanie.

Tą korektą omówionego już raz, we wstępnych uwagach do książki, przeciwstawienia dekonstrukcji — strukturalizmowi, zamyka Culler największą część swej pracy: imponujące omówienie dekonstrukcji i jej teoretycznoliterackich konsekwencji.

Trzeci i ostatni rozdział książki Cullera nosi tytuł *Deconstructive Criticism* (*Krytyka dekonstrukcyjna*). Krytyka — pisze autor — nie jest zastosowaniem lekcji filozoficznej do analiz literackich, ale badaniem logiki tekstowej w tekstach określanych jako literackie. Interpretacje jednakże, które dla przykładu przytacza, powtarzają klasyczne gesty: uchwycenie hierarchicznej opozycji, odwrócenie jej itd. Dekonstrukcjonizm okazuje się równie schematyczny jak strukturalizm.

Lektury tego typu mają, mimowolne, nastawienie tematyczne, uprzywilejowują grę sprzeczności, momenty, w których tekst sam sobie w jakiś sposób zaprzecza, np. rujnuje iluzję referencjalną, którą wcześniej wytwarzał.

Ciekawsze są przypadki lektury biorącej pod uwagę wewnętrzny, zawarty w tekście, mechanizm samointerpretujący i konfrontującej ów mechanizm z już istniejącymi odczytaniami dzieła. Dekonstrukcja z reguły jest operacją przeprowadzaną na podstawie danych dotyczących poprzednich odczytań tekstu, jest lekturą „zaszczepioną" na innych lekturach.

Istotną cechą krytyki dekonstrukcyjnej jest odnowienie tradycji *close reading* (ścisłego czytania) — nastawienie na to wszystko, co w tekście stanowi opór dla rozumienia, np. elementy figuratywne, szczegóły tradycyjnie pomijane jako niewygodne i niedopasowane.

Osobny problem stanowi dekonstrukcja schematów narracyjnych historii literatury: krytyka pokazuje, jak historia przerzuca opozycje tkwiące wewnątrz synchronii w diachronię — tworząc efektowne periodyzacje. Culler kończy swoje rozważnia polemiką z poglądem, dość rozpowszechnionym, że dekonstrukcja analizuje tekst jako samozwrotny mechanizm formalny. Tymczasem krytyka dekonstrukcyjna przynosi istotny materiał poznawczy, „wyczytuje" z tekstu bardzo wiele.

Trzeci rozdział książki nie posiada zwartości pozostałych ani ich systematyczności w wykładzie. Rządzi się poetyką wyliczenia — Culler chce po prostu pokazać rozmaitość strategii krytycznych i dlatego prezentuje poszczególne prace dość obszernie. Mimo to demonstracja krytyki dekonstrukcyjnej rozczarowuje — w prezentowanym materiale nie widać tego rozmachu, jaki obserwowało się w dekonstrukcji filozoficznej.

Książkę zamyka obszerna (s. 281—302) bibliografia.

Ogromną zaletą pracy Cullera jest to, że w tekście stosunkowo niewielkim (ok. 280 stronic) zawarł swoistą syntezę głównych kierunków w badaniach literackich na początku lat osiemdziesiątych, syntezę przejrzystą, bogatą w szczegóły, trafną w uogólnieniach.

Krzysztof Kłosiński

Vincent B. Leitch, DECONSTRUCTIVE CRITICISM. AN ADVANCED INTRODUCTION. New York 1983. Columbia University Press, ss. 290.

Książki Leitcha *Deconstructive Criticism* nie napisał ani kombatant dekonstrukcjonizmu, ani jego świeżo nawrócony wyznawca. Leitch uważa się za sympatyka dekonstrukcyjnej metody, nie zamierza jednak nikogo dla niej pozyskiwać. Opowiada się za strategią neutralności, sprzyjającą obiektywnemu ujęciu tej metodologii, która w połowie lat siedemdziesiątych nabrała rozgłosu wzbudzając entuzjazm i wywołując sprzeciw, stała się przedmiotem uniwersyteckich sympozjów i telewizyjnych dyskusji, trafiła na łamy specjalistycznych czasopism naukowych i do wysokonakładowych magazynów. Celem książki, powiada skromnie autor, jest przedstawienie dekonstrukcjonizmu: przystępne, zwięzłe, ułatwiające zrozumienie, oparte na rozsądnej selekcji materiału. Każdy jednak, kto zetknął się bliżej z dekonstrukcjonizmem, wie, że ten skromny cel należy do trudno osiągalnych.

Kompozycję książki Leitcha wyznacza połączenie ujęcia dynamicznego z ujęciem tematyczno-problemowym, tym zaś obu podporządkowani zostali poszczególni badacze i ich książki. By uzyskać pożądaną pełnię obrazu, autor chce wykazać, z jakich źródeł wywodzi się dekonstrukcjonizm, jak wygląda jego postać kanoniczna reprezentowana przez Derridę, jak modyfikuje się on wewnętrznie i jak rozprzestrzenia, różnicując się w zależności od problematyki, jaką obejmuje, i od

indywidualności badawczych, które go uprawiają. Książka Leitcha nie poddaje się łatwo referującemu streszczeniu; nie tylko dlatego, że w dużej mierze ona sama jest już referującym streszczeniem, lecz także ze względu na to, iż często pojawiają się w niej powtórzenia i nawroty, ci sami badacze występują w różnych tematycznych ciągach, a porządek rzeczowy krzyżuje się z ujęciem rozwojowym. Wypada więc uprzedzić, iż w sprawozdaniu tym linia dramatyczna książki częściowo ulegnie zatarciu, a przemyślana jej topografia nie zawsze będzie wiernie odwzorowana. Wymaga tego bowiem ekonomia opisu, którego przedmiotem będą tu równocześnie dwie rzeczy: książka Leitcha i sam dekonstrukcjonizm.

Leitch podzielił *Deconstructive Criticism* na trzy duże części, w których wyodrębnił mniejsze całostki dwustopniowo sobie podporządkowane. W części pierwszej, zatytułowanej *Semiology and Deconstruction: Modern Theories of the Sign*, autor wskazuje, co we współczesnej humanistyce było punktem wyjścia i przedmiotem krytyki, która doprowadziła do wykrystalizowania się stanowiska dekonstruktywistycznego; w części drugiej, noszącej tytuł *Version of Texstuality and Intertextuality: Contemporary Theories of Literature and Tradition*, Leitch odsłania filozoficzne zaplecze dekonstrukcjonizmu i cel własny, ku któremu zmierza ten kierunek: radykalne zerwanie ze starą metafizyką, zachowującą pojęcia bytu, prawdy, obecności, co dla literatury oznacza m. in. zerwanie z iluzją referencjalności i wyznaczenie odmiennego punktu odniesienia, którym staje się tekstualność i intertekstualność. W ostatnim rozdziale tej części Leitch przedstawia tekstualizację kontekstu, czyli omawia nowe ujęcie tradycji i historii. Część trzecia, *Critical Reading and Writing: Strategies of Deconstruction*, stanowi prezentację dekonstrukcjonistycznej teorii i praktyki krytycznej. Tu została omówiona działalność dekonstrukcyjna samego Derridy (od rozprawy o Rousseau po *Glas*), a także książki Paula de Mana, J. Hillisa Millera, Rolanda Barthes'a, Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego; tu też dokonuje autor zwięzłego podsumowania, raz jeszcze przedstawiając w skrócie zasady i dzieje dekonstrukcyjnej metody.

Dekonstrukcjonizm, mimo że sam uważa się za metodologię graniczną, przyznaje się do posiadania przodków i wskazuje na swoich prekursorów, którzy wytyczyli drogę dekonstrukcji, choć nigdy nie przebyli jej do końca. Do prekursorów tych Leitch zalicza Freuda, Hegla, Husserla, Heideggera, Lacana, Lévi-Straussa, Marksa, Nietzschego i de Sausure'a, pięciu zaś pośród nich wyznacza rolę szczególnie ważną. Są to: de Saussure, Lévi-Strauss, Lacan oraz Husserl i Heidegger. Co w ich poglądach okazało się szczególnie wartościowe i inspirujące dla dekonstrukcjonizmu? U de Saussure'a przede wszystkim podkreślenie zasady różnicowania, tak na poziomie sygnansu, jak i sygnatu [1], oraz brak szczególnego przywiązania do „prawdy" ukrytej w referencjalności. Semiologia uczy, w jaki sposób poruszać się w systemach znakowych, nie poszukuje prawdy. Analiza semiologiczna astrologii czy alchemii pozwala sporządzić mapę reguł i konwencji, które rządzą tymi dziedzinami wiedzy, nie czyni jednak nic, by nas przekonać o ich prawdziwości. Analizę tę można przeprowadzać nie wierząc alchemikom ni astrologom. To, na co wskazuje znak, jest dla semiologii rzeczą drugorzędną, i de Saussure porzucił w końcu opisywanie znaku, by zająć się (w pracy o anagramach) izolowaną sylabą.

W poglądach Lacana i jego interpretacji psychoanalizy dokonanej w świetle

---

[1] W miejsce *signifiant* (ang. *signifier*) i *signifié* (ang. *signified*) wprowadzam odpowiednio sygnans i sygnat, ponieważ wydają mi się łatwe w użyciu i łatwe w odmianie. Propozycja A. Szulca (*Podręczny słownik językoznawstwa stosowanego. Dydaktyka języków obcych*. Warszawa 1984), mianowicie para signifikant—signifikat — wykazuje zbyt duże podobieństwo obu członów, co ułatwia omyłkę.

strukturalizmu punktem interesującym stała się weryfikacja Saussurowskiego modelu znaku. Nieświadomość podług Lacana cała jest strukturą językową, a wytwarzanie snów podporządkowane jest prawom, które rządzą sygnansami. Stosunek między sygnansem a sygnatem widzi jednak Lacan inaczej niż de Saussure. Reprezentowanie sygnatu nie jest główną (a tym bardziej jedyną) funkcją i przeznaczeniem sygnansu. Lacan uwalnia sygnans od obowiązku służenia sygnatowi. Mówi o strumieniu sygnansów, które nie muszą znaczyć, lecz mogą swobodnie przepływać, wolne, nieobciążone znaczeniem. Dopuszcza też Lacan prowadzenie badań po jednej tylko stronie: w paśmie (nieciągłym) sygnansów. Podtrzymując Freudowskie rozróżnienie między świadomością a nieświadomością, w obrębie (czy na poziomie) tej drugiej umieszcza Lacan system językowy. Jeśli dla Freuda sen był komunikatem stanowiącym zakłóconą ekspresję podświadomości, dla Lacana jest on jedynie potokiem sygnansów posiadających strukturę retoryczną. Sygnansy owe przepływają, wcześniej bowiem zostały wyprodukowane przez ludzką *psyche*, w stopniu zaś, w jakim uprzednio obciążono je skojarzeniami i w jakim przywarły do nich wartości, są od początku zdeformowane i zepsute. Nie ma „czystych" sygnansów, które dawałyby możliwość dobrego startu. *Psyche* jest po prostu systemem dyskursywnym, maszyną piszącą. Psychoanalityk nie szuka więc „prawdy"; pokazuje jedynie swojemu pacjentowi, jakiemu to sygnansowi — traumatycznemu, nonsensownemu — pacjent ów ulega. Interpretacja psychoanalityczna wydobywa z podświadomości jądro non-sensu, pozwala zdać sobie sprawę, jaki pierwotny sygnans tam umieszczony niszczy danemu podmiotowi jego sens; sama jednak nie zmierza ku żadnemu sensowi. Psychoanaliza Lacana pomaga też literaturze wyzwolić się z przesądu referencjalności języka. Tekst jest dla niego systemem dyskursywnym, złożonym z lekkich i lotnych sygnansów, wolnych od brzemienia znaczeniowości, zabawiających się między sobą zgodnie z regułami retoryki.

W dorobku Lévi-Straussa (dobrze u nas znanym, nie domagającym się więc szczegółowej prezentacji) uwagę dekonstrukcjonistów przyciągnęło samo pojęcie nieuświadomionej struktury mitycznej, pogląd, że nie człowiek myśli za pomocą mitów, lecz mity pracują w umyśle ludzkim. Interesujące okazało się też wyróżnienie przez Lévi-Straussa jednostek sensu zwanych mitemami. Jednostki te działają jednocześnie na dwóch poziomych. Na poziomie języka, jako wyrazy, zachowują swoje znaczenie, równocześnie zaś na poziomie metajęzyka-mitu uczestniczą — jako elementy nad-znaczenia — w innej całości. Co więc na jednym poziomie jest znakiem, na innym staje się sygnansem. Same zaś mitemy posiadają znaczenie o tyle, o ile wyznaczy je strukturalna analiza. Więź między sygnansem a sygnatem ulega w ten sposób destabilizacji, a stałość pozycji każdego z nich — naruszeniu. Tak wyglądają „ślady" dekonstrukcjonizmu w poglądach de Saussure'a, Lacana i Lévi-Straussa, które wykrywa myśl Derridy.

Leitch zdaje sobie sprawę z trudności, jakie napotkać musi każdy, kto podejmie próbę przedstawienia stanowiska Derridy za pomocą powszechnie obowiązującego języka dyskursywnego, nie może jednak (a zapewne i nie chce) uchylić się od tego obowiązku, i Derrida jest wielokrotnie powracającym bohaterem jego książki.

Rok 1967 był dla dekonstrukcjonizmu przełomowy, w roku tym bowiem Jacques Derrida, *maître-assistant* w École Normale Supérieure w Paryżu, ogłosił trzy książki: *De la grammatologie, La Voix et la phénomène. Introduction au probleme du signe dans la phénoménologie de Husserl* oraz *L'Écriture et la différance.* Oczytany w fenomenologii i strukturalizmie Derrida widzi konieczność skoku w inną epokę myśli i skok ten (we własnym przynajmniej mniemaniu) wykonuje, pozostawiając po drugiej stronie kilka wieków europejskiej filozofii. Zamknięcie jednej epoki jest równocześnie otwarciem drugiej. I na odwrót. Epokę pierwszą, która kończy się wraz z narodzeniem się świadomości dekonstrukcjonistycznej, nazywa

Derrida epoką logocentryczną. Opiera się ona na wytworzonej przez siebie i odsłaniającej się w toku dziejów matrycy aksjologicznej, która przybiera postać szeregu opozycji: obecność — brak (nieobecność), prawda — kłamstwo, istota rzeczy — przejaw, rzeczywistość — reprezentacja, wewnętrzność — zewnętrzność, świadomość — nieświadomość, rzecz — znak, sygnat — sygnans, to co pierwotnie wypowiedziane — to co wtórnie zaznaczone, zapis fonetyczny — pismo niefonetyczne, dźwięk — cisza, słowo mówione — znak zapisany, byt — niebyt. Tradycja logocentryczna uprzywilejowuje pierwszy człon każdej opozycji; tę tradycję chce Derrida podważyć, kwestionując taką wyrazistą opozycyjność i na niej umocowane wartościowanie.

Punktem wyjścia stała się dla niego opozycja: mowa — pismo, w niej bowiem dostrzegł jądro systemu logocentrycznego i starej metafizyki. Temu zagadnieniu poświęcił rozdział pierwszy książki *De la Grammatologie*, polemizując z koncepcją de Saussure'a, wyłożoną w *Kursie językoznawstwa ogólnego*. W dużym przybliżeniu ujęte rozumowanie Derridy da się przedstawić następująco. Tradycja logocentryczna, której ostatnim ogniwem i krawędzią zarazem jest myśl de Saussure'a, ustaliła pogląd, że za właściwą postać słowa (języka) uznać należy słowo mówione, mowę żywą. Słowo pisane traktuje się jako pochodne, jako sposób utrwalania mowy żywej, czyli rodzaj techniki. Co więcej, od Platona po de Saussure'a w piśmie widziano zepsutą, gorszą formę mowy. Dlaczego? Związane to jest, odpowiada Derrida, z całym wcześniej zarysowanym systemem opozycji, w którym miejsce centralne zajmują oznakowane dodatnio pojęcia: prawda, byt, wewnętrzność, sygnat. Zgodnie z Arystotelesowską tradycją poprzez słowo mówione, które jest bezpośrednie, obecne, przeźroczyste i kierowane intencją, nawiązujemy kontakt z prawdą i bytem, podtrzymujemy go zaś tak długo, jak długo mówimy. Logocentryzm był zawsze fonocentryzmem i współistniał z przekonaniem, że byt indywidualny określa się poprzez obecność. Uprzywilejowanie sygnansu fonicznego w stosunku do graficznego umotywowane było również rozróżnieniem między wnętrzem (gdzie mieszka myśl) a zewnętrzem (jakim jest pismo). Mowę uważano zawsze za bliższą świadomości.

W teorii de Saussure'a zauważa jednak Derrida dwie co najmniej szczeliny, w które da się wetknąć żelazny pręt dekonstrukcji. Jest to pojęcie arbitralności i pojęcie różnicy. Twierdzenie o arbitralności znaku, czyli o nieumotywowanym przyporządkowaniu sygnansu i sygnatu, każe zastanowić się, czy mowa rzeczywiście realizuje wymóg „bycia obecnym" znaku, wymóg jego bezpośredniości, i czy twierdzenie to daje się pogodzić z ideą podrzędności pisma. Jeśli uznać znak za nieumotywowany, jest on nie do pomyślenia bez trwałej instytucjonalizacji, czyli bez wprowadzenia „śladu", „odciśnięcia" (*imprint*) w przestrzeni inskrypcyjnej, która zatrzymuje pierwotne różnice i dzięki strukturze odniesień stwarza możliwość pojawienia się różnicy „jako takiej". Skoro o istnieniu systemu językowego decydują różnice, w takim razie struktura języka stanowi grę wytwarzania, której istotą jest „odnoszenie do", i gdzie każdy element nie posiada innej obecności niż postać śladu, do którego został zredukowany. Sam de Saussure twierdził, że sygnans językowy jest w swej naturze bezcielesny (nie zaś foniczny), ukonstytuowany przez różnice, które wyodrębniają i oddzielają jedne od drugich jego obrazy-dźwięki. Jeśli tak, podstawowe dla de Saussure'a rozróżnienie między pismem a mową traci swoją rygorystyczność. Zmienia się także pozycja sygnansu upodrzędnionego dotychczas na rzecz sygnatu, który był traktowany jako niezależny od wyrażającego go sygnansu, bezpośredni i transcendentalny. Różnica (utożsamiana ze śladem) wytwarza każdy element trwałego zapisu relacji oraz wyprzedza zarówno sygnans, jak i sygnat, który także rodzi się w akcie różnicowania. Każdy sygnat znajduje się „zawsze już" w pozycji sygnansu i w obrębie każdego sygnatu jest coś, co funkcjonuje jako sygnans; rolę taką odgrywa ślad.

Jeśli więc w sposób syntetyczny ujmie się operacje różnicowania, za których

pomocą każdy element języka otrzymuje swoją formą, formę tę zaś potraktuje się jako „odciśnięcie", pismo stanowić będzie wówczas model systemu językowego. Przyjęcie jednak pisma jako modelu systemu językowego, co Derrida wyraża za pomocą skrótu mówiąc, że język jest już w sobie pisaniem, domaga się zreformowania samej idei pisma. Biorąc pod uwagę takie cechy czy własności pisma, jak różnicowanie, iteracyjność, retencyjność, opóźnianie, odłączenie od intencji podmiotowej, Derrida wprowadza pojęcie „arche-pisma", które logicznie poprzedza opozycję pisma i mowy (także: przestrzeni i czasu, sygnatu i sygnansu), a zarazem zamyka ją w sobie. Sama idea „*graphie*" (czyli jednostki możliwego systemu graficznego) wskazuje na zinstytucjonalizowany ślad jako na wspólną ramę wszystkich systemów znaczeniowych. Wyobrażenie śladu nie będzie mogło przeniknąć do wyobrażenia logosu tak długo, jak długo logos oznaczać będzie stłumienie i wygnanie pisma. Dlatego gramatologia podejmuje dekonstrukcję tych presupozycji, na których wspiera się lingwistyka. Nie czyni tego po to, by je obalić, lecz by dotrzeć do ich korzeni. I co możliwe jest dzięki wysokiemu stopniowi rozwoju, jaki lingwistyka już zdołała osiągnąć [2].

Te rozważania na temat pisma są równocześnie sposobem i środkiem dekonstrukcji dotychczasowej metafizyki od Arystotelesa po Heideggera. Filozofia tego ostatniego daje się umieścić na krawędzi epok i wyznacza dzielącą je granicę: jest ostatnim słowem dawnej ontoteologii i zawiera w sobie projekt nowego systemu. Ze starą metafizyką wiąże Heideggera przede wszystkim pojęcie logosu oraz „prawdy bytu", rozumiane jako „*primum signatum*" transcendentalnego znaczenia. To transcendentalne znaczenie obliguje do dokonania rozróżnienia między sygnansem a sygnatem, rozróżnienia absolutnego i nieredukowalnego. Myśl tożsama z bytem manifestuje się za pomocą głosu: języka słów. Głos ten jest słyszalny (rozumiany) jako „starty sygnans" — jako czyste samooddziaływanie świadomości, które w sposób konieczny posiada formę czasową i które nie zawiera w sobie niczego, co pochodzi z zewnątrz, ze świata „realnego": żadnego dodatkowego sygnansu, żadnej substancji będącej podstawą i źródłem ekspresji różnej od jego własnej spontaniczności. Mamy tu do czynienia z wyjątkowym przypadkiem znaczenia, które samo się produkuje i dane jest w bezpośrednim doświadczeniu. W obrębie tego doświadczenia wyłania się żywe słowo: stanowi ono elementarną i nierozkładalną jedność znaczenia i głosu, idei i przejrzystej substancji ekspresyjności. Doświadczenie to rozważane jako *casus* najwyższej czystości (przy założeniu samej możliwości jego zajścia), uznane zostało przez Heideggera za doświadczenie bytu. Słowo „byt", podobnie jak inne słowa wyznaczające sens „bycia", to słowo pierwotne, pra-słowo (*Uhrwort*), słowo transcendentalne. Jako takie jest ono przed-rozumiane we wszystkich językach i tylko takie przedrozumienie pozwala postawić pytanie o sens bytu w ogólności, pytanie znajdujące się poza wszelkimi lokalnymi ontologiami i metafizykami.

Heidegger wciąż przypomina, że sens bytu (bycia) nie jest tożsamy ani ze słowem „byt", ani z ideą bytu. Mówiąc o „głosie bytu" podkreśla wielokrotnie, że jest on niesłyszalny, milczący, nie-dźwiękowy, pierwotnie a-foniczny. Daje się on opisać jako szczelina między pierwotnym znaczeniem bytu a słowem, między znaczeniem a głosem, między głosem bytu a „*phonē*" (postacią brzmienia), między „wołaniem bytu" a artykułowanym dźwiękiem. W tym miejscu Derrida znajduje coś dla siebie. Heidegger respektuje wedle niego metafizykę obecności (czyli bezpośredniego bycia danym) oraz logocentryzm, a równocześnie przekracza je i opusz-

---

[2] Wykładnię Derridy, jaką daje Leitch, uzupełniam za: O. Ducrot, T. Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Transl. by C. Porter, J. Hopkins, University Press, Baltimore 1984, s. 349 n.

cza. Derrida zwraca też uwagę, iż Heidegger często przypomina o szczególnym usytuowaniu „bytu” w obrębie systemów językowych. Metafizyka zachodnia, która sens bytu ogranicza do bycia w polu teraźniejszości, została oparta na dominacji konkretnej formy językowej — trzeciej osoby liczby pojedynczej czasu teraźniejszego trybu oznajmującego. Podać w wątpliwość pochodzenie źródła tej dominacji, to zakwestionować wszystko, co stanowi naszą historię i co wytwarza transcendentność jako taką. Heidegger dokonuje tego, gdy w swoim *Zur Sensfrage* pozwala czytać słowo „byt” jedynie jako przekreślone. Owo skreślenie, powiada Derrida, stanowi właśnie koniec epoki. Za jego sprawą obecność transcendentalnego sygnatu została starta, choć wciąż jeszcze można ją odczytać. Na linii Heideggerowskiego horyzontu dostrzega Derrida fundamentalne dla siebie rozróżnienie: sens bytu nie jest już transcendentalnym i ponadczasowym sygnatem, lecz jest, ze względu na rzeczywistą niesłyszalność sensu, znaczącym śladem. Pojęciem konstytutywnym staje się dla Derridy pojęcie ontyczno-ontologicznej różnicy.

Trzecią polemiką filozoficzną Derridy wyodrębnioną i przedstawioną przez Leitcha jest polemika z Husserlem i fenomenologią, stanowiącą, podobnie jak filozofia Heideggera, granicę i pomost między starą a najnowszą metafizyką. Wedle Derridy fenomenologia krytykuje wprawdzie metafizykę, zmierza wszakże do odnowienia i odświeżenia jednego z najbardziej podstawowych przeświadczeń starego systemu: określa byt jako obecność (naoczność). Husserl utrzymuje, że samoobecność zachodzi i ujawnia się bez udziału znaków czy jakichkolwiek operacji znaczeniowych. To przedekspresyjne doświadczenie czystej czy idealnej samoobecnej identyczności odbywa się w milczeniu. Znak jest czymś pochodnym. Husserl potwierdza więc wyobrażenia o języku jako o zjawisku wtórnym i drugorzędnym zakresie doświadczenia. Samoobecny byt, byt czysty wyprzedza język. W obrębie zaś tego ogólnego poglądu znajduje też swoje miejsce tradycyjny fonocentryzm charakterystyczny dla starej metafizyki. Nadążając za tą pierwotną ciszą czystego bytu język wyraża i przyobleka w ciało, ale równocześnie zamąca, przygasza i tłumi jego samoobecność. Język należy więc uznać za coś instrumentalnego, opóźnionego i fonetycznego. Pogląd taki — powiada Derrida — da się utrzymać jedynie pod warunkiem wstępnego „przeoczenia” pierwotnej różnicy. Czysta różnica, która konstytuuje samoobecność żywej obecności, od początku wprowadza do tej samoobecności nie-czystość, w sposób domniemany jedynie z niej wyłączoną. Ta żywa obecność wytryska z własnej nieidentyczności ze sobą samą i z możliwości zatrzymującego (retencyjnego) śladu. Tam gdzie Husserl widział samo-obecność, Derrida umieszcza ślad i różnicę. Pismo (pisanie) wkracza do ontologii.

Leitch referuje szczegółowo esej Derridy na temat *différance*, gdzie pojęcie pierwotnej różnicy zostało najpełniej objaśnione. Esej ten jest stosunkowo dobrze znany, ograniczyć się więc wypadnie do przypomnienia najistotniejszych myśli w nim zawartych. Wedle Derridy tym, co wytwarza byt i żywą obecność, jest energia pierwotnego różnicowania. Żywa obecność stanowi rezultat różnicy, rozsunięcia (*spacing*) i śladu. Nie można różnicy uznawać za pochodną bytu, jak chce Husserl. To ona stwarza możliwość zaistnienia takich zjawisk, jak naoczność, byt, znaczenie (*signification*). Od pojęcia różnicy przechodzi Derrida do pojęcia *différance* (używając słowa „pojęcie” ulegamy nawykom starego języka, czego, niestety, trudno uniknąć i czego nie zamierzamy się wypierać). W *différance* (dotychczasowe polskie tłumaczenie: różnia[8]) ulegają kontaminacji trzy znaczenia posiadające podobną lub identyczną postać brzmieniową: „*différer*” —

[8] Słowo „różnia” zaproponowane zostało przez tłumaczy wykładu Derridy: J. Skoczylas i S. Cichowicza. W: *Drogi współczesnej filozofii*. Wybór i wstęp M. J. Siemek. Tłumaczył S. Cichowicz i inni. Warszawa 1978.

różnić się od siebie co do natury, jakości lub formy, „*differre*" (łac.) — rozrzucać, rozszczepiać, oraz „*différer*" — opóźniać, odraczać. Dwa pierwsze znaczenia odnoszą się do wyznaczników przestrzennych, ostatnie — do różnic temporalnych. *Différance* (która jest neologizmem graficznym, stanowi bowiem wariant napisowy słowa „différence" — różnica) daje się opisać głównie przez negację. Nie jest bytem, nie jest esencją ani egzystencją, kategorie obecności i nieobecności nie znajdują wobec niej zastosowania, nie jest słowem ani pojęciem; *différance* robi wrażenie wszechobecnej i nigdy nie uchwytnej w swej obecności pierwotnej siły pra-różnicowania. Manifestuje się przez ciche rozrywanie i podział. Nic jej nie umyka, a zarazem to ona właśnie pozwala wyłonić się, jako takim, tożsamości i powtórzeniu. Nie można myśleć o różni jako o wydarzeniu lub zajściu (czyli jako o aktywności poprzedzonej przez bezruch i przechodzącej w stabilność), cechuje ją bowiem, czy jest jej właściwe, opóźnienie, droga okrężna (*détour*). Derrida nie pozwala uznać różni ani za pracę, ani za produkt, ani za przyczynę; mówi, że jest ona niczym. Istniejąca poza systemem logocentrycznym i nie dająca się pomyśleć w jego obrębie różnia ujawnia się poprzez substytuty, które rodzi: poprzez rozsunięcie, ślad, pismo. Gdyby chciało się ją ująć pojęciowo w sposób najmniej deformujący, należałoby o niej myśleć jako o ustrukturowanym, różnicującym „źródle" różnic.

Derrida zwalcza więc przede wszystkim sąd, który każde uznać byt za obecność bezpośrednio daną. Zwalcza zastaną koncepcję prawdy jako nieruchomości, podważa przeświadczenie o referencjalności języka. Sprzeciwia się też wszelkiemu dążeniu do integracji, poszukiwaniu tożsamości, ostatecznego kształtu, jedynego centrum (stąd jego polemika z Lévi-Straussem i Lacanem zmierzającymi do wykrycia podstawowych opozycji czy centralnego obrazu); odrzuca podmiotowość i stare marzenia o porządku przyczynowo-skutkowym. W zamian za to proponuje dezintegrującą grę różnic, nieciągłość, niereferencjalność. Bezlitośnie niszczy wszystkie dotychczasowe schronienia prawdy i źródła transcendentalnego znaczenia. Celem interpretacji nie jest już odnajdywanie prawdy, sensu czy zasady porządkującej. Interpretacja polega na r o z s u w a n i u (czyli wskazywaniu ukrytych rozstępów) i s u p l e m e n t a c j i. Rozsuwanie jest przeciwstawieniem się prawdzie, stabilności, bezpośredniej obecności. Oznacza ono podział, rozczłonkowanie, interwały między rzeczami, siły rozbijające, rozszczepiające na fragmenty, m. in. siły temporalizacji. Samoobecna, dana w doświadczeniu całość jest złudzeniem. Należy dążyć do afirmacji ruchu, gry, niewinności, lekkości, stawania się; zgodzić się na istnienie znaków nie obciążonych prawdą, fałszem czy pochodzeniem, rozkoszować się swobodnie płynącym strumieniem sygnansów. Interpretacyjny mozół zastąpić tańcem, zgodnie z nakazem Nietzschego.

Derrida odwraca więc porządek logocentryczny: byt zastąpiony zostaje przez niebyt, świadomość przez nieświadomość, mowa przez pismo. Pismo jako nieobecność (brak) głosu (nie zaś jako jego zastąpienie) oznacza wejście w różnicujący język. Pisanie to wszelka praktyka różnicowania, artykulacji, rozmieszczania w przestrzeni. W miejsce znaku (sygnans + sygnat) Derrida instaluje ślad, będący teoretyczną jednostką gramatologii, która zastąpi semiologię. Jest on tajemniczy, pokrewny różni (czy nawet z nią tożsamy), niepostrzegalny zmysłowo, jak niepostrzegalne są „*unobservables*" (niepostrzegalniki?) wprowadzone przez współczesną fizykę teoretyczną. Ślad daje się określić jako suma wszystkich możliwych relacji (izolowanych i nieizolowanych) zamieszkujących w znaku i znak ten konstytuujących. Logocentryzm oparty na układzie: głos (myśl) — byt — prawda — sygnat — sygnans, pozostaje w zasięgu świadomości i mowy. Przejrzysty i arbitralny sygnans służy do przenoszenia prawdy. Milczące, nieuświadomione, różnicujące operacje śladu poddawane są w obrębie logocentryzmu stłumieniu i cenzurze. Formujące różnice oraz braki, jakie pojawiają się podczas produkowania znaku, są ukrywane. Nie do pomyślenia w tradycji logosu byłby fakt, że sygnat jest pierwotnie pismem,

śladem i wykazuje częściowo naturę sygnansu. Tymczasem nie ma znaku językowego przed pismem. To ślad ustanawia możliwość pojawienia się znaku. Ślad i pismo wyprzedzają znak i pozwalają wyłonić się językowi. Gramatologia będzie pierwszym krokiem na obszarze wolnym od logocentryzmu i starej metafizyki. Zajmie się ona analizą pisania przed mową i w mowie. Lingwistyka stanowić będzie jedynie część tak pojętej nauki.

Prezentując dyskusję Derridy z Lacanem i Lévi-Straussem Leitch zwraca uwagę na charakterystyczną transformację zachodzącą we współczesnym strukturalizmie i wyraziste przesunięcie zainteresowań, otwierające epokę poststrukturalistyczną. Przedmiot analizowany został wyparty przez czytelnika, generatywna teoria dzieła — przez tekstualną czy retoryczną teorię dyskursu; kodyfikowanie znaków ustąpiło miejsca badaniu izolowanych sygnansów, poszukiwanie zaś prawa — beztroskiej pochwale anarchii.

Za strefę pośrednią między tradycyjną krytyką a dekonstrukcjonizmem uważa Leitch krytykę „destrukcyjną". Zwolennicy destrukcji odwołują się podobnie jak Derrida do Heideggera, ale innego Heideggera. Nie autora prac o języku i poezji, lecz Heideggera wcześniejszego, autora *Bytu i czasu.* Tego wcześniejszego odkryła część krytyki amerykańskiej, opowiadającej się po stronie destrukcjonizmu i często wchodzącej w spór z dekonstrukcjonistyczną ortodoksją; późniejszy Heidegger jest patronem, a poniekąd także i wytworem Derridy oraz radykalnych dekonstrukcjonistów amerykańskich: Paula de Mana, J. Hillisa Millera czy Josepha N. Riddela. W rozdziale *The Destruction of Tradition and Being of Literature* Leitch omawia dwu przedstawicieli amerykańskiej krytyki „destrukcyjnej": Paula Bovégo i Williama V. Spanosa.

Paul Bové zyskał sławę jako autor pierwszej „dekonstrukcjonistycznej" rozprawy doktorskiej obronionej i przyjętej przez uniwersytet amerykański (1975); jej wersja przerobiona ukazała się w roku 1980 jako książka zatytułowana *Destructive Poetics.* W książce tej Bové proponuje „destrukcyjne" czytanie trzech wybitnych poetów: Whitmana, Stevensa i Olsona, oraz czterech znanych krytyków: Cleantha Brooksa, Harolda Blooma, Waltera Jacksona Bate'a i Paula de Mana. Celem głównym tej lektury jest usunięcie błędnych odczytań, jakie nawarstwiły się na utworach w wyniku działalności krytyki formalistycznej i estetycznej. Tezy główne Bovégo brzmią następująco: wszelki język jest interpretacją, a interpretacja poezji staje się hermeneutyką pierwotnej hermeneutyki (interpretacji). Historia literatury układa się w serię tekstów, które w sposób destrukcyjny interpretują inne teksty. Każdy więc napotkany w literaturze poemat stanowi interpretację innych poematów także będących interpretacjami. Tekst wyłania się jako dyskurs interpretujący, ujęty w sieć innych podobnych sobie dyskursów. Nie ma gruntu twardego i bezpiecznego; stoimy nad przepaścią interpretacji. Bové skupia się jednak nie na samej tekstualności czy intertekstualności, lecz na tej potencji języka, która czyni go zdolnym do wyjawiania Prawdy lub skierowuje ku Nicości. Śledząc kolejne odsłaniania się Bytu w tekście, krytyk dochodzi do punktu, gdzie Byt spotyka się z Nicością. Krytyka destrukcyjna zmierza do ostatecznego odsłonięcia bytu, do od-krycia prawdy. Ostatecznym rezultatem działania destrukcyjnego ma być zachowanie bytu w tekstach należących do tradycji; udaje się to dzięki odzyskaniu prawdy, które następuje w akcie krytycznego czytania. Teksty w pełni odsłonięte stanowią (czy wręcz stwarzają) wgląd w prawdę i w byt pierwotny. Praktyka destrukcyjna Bovégo zmierza więc ku prawdzie tekstu przez jego odgruzowanie, oczyszczenie z narosłych na nim czytań opacznych, nawet przez jego częściowe zniszczenie. Lektura destrukcyjna oznacza więc rewizję historii literatury prowadzącą niekiedy do całkowitego jej zburzenia. Celem jej jednak jest uzyskanie „wartości przedmiotowej".

Drugim reprezentantem krytyki destrukcyjnej przedstawionym przez Leitcha

jest William V. Spanos, redaktor głośnej książki *Martin Heidegger and the Question of Literature. Toward a Postmodern Literary Hermeneutics* (1979), która utorowała drogę do Heideggera całej niemal współczesnej krytyce amerykańskiej. Za Heideggerem uznaje też Spanos, że oddziaływanie ontoteologicznej tradycji (od Platona do Husserla) bywa groźne i niszczące w skutkach. Swoją energię skupia na destrukcji tego systemu, szczególną uwagę poświęcając lekceważeniu temporalności, a także złemu jej rozumieniu, jakie pojawia się w obrębie tej tradycji. Temporalność bycia w świecie zostaje w niej zastąpiona dwoma modelami przestrzennymi: „obrazem świata" (mapą), wytwarzanym przez światopogląd naukowo-pragmatyczny, oraz „ikonem", charakterystycznym dla ujęć idealistyczno-symbolicznych. Spanos chce zniszczyć model przestrzenny i zastąpić go temporalnym. Przedstawia interpretację temporalną jako proces powtarzania (*repetition*), który przeciwstawia przypominaniu (*recollection*) — rozpoznawaniu istoty rzeczy w przejawie lub reprezentacji właściwemu hermeneutyce przestrzennej. Ta ostatnia, której podporządkować można większość współczesnych szkół badawczych, zmierza do wymuszania ładu tam, gdzie panuje nieporządek, sprowadza różnice do tożsamości, słowa zamienia w Słowo. Kieruje nią „wola mocy", chęć zapanowania nad tekstem oraz tłumiony lęk, jaki rodzi się w obliczu ciągłej niepewności. Interpretacja temporalna odzyskuje tekst przez „powtarzanie do przodu" sekwencji słownych w akcie eksploracji. Manifestuje się ona w nawiązaniu dialogowego stosunku między napiętym i uważnym czytelnikiem a bytowością tekstu, jak również, co najważniejsze — bytem samym. Spanos podkreśla procesualność czytania i interpretacji oraz fakt, że są one aktami (*performances*). Towarzyszy im lęk, jaki zazwyczaj wiąże się z ryzykiem, ale lęk zaakceptowany. Czytanie jest zawsze ryzykowną przygodą, jak każda wyprawa w nieznane. Oczywiście, każdy tekst stanowi potencję coraz to nowych odczytań i nieustannie rodzącego się sensu, pod warunkiem powrotnej lektury, czyli uczestnictwa w akcie spotkania.

Warto zwrócić uwagę, że Spanos wyraźnie przeciwstawia się Derridzie. Nie tylko dlatego, że w sporządzonej przez siebie tabeli wartości niekiedy odmiennie rozmieszcza znaki dodatnie i ujemne (np. kolumna, której przyporządkowany został znak dodatni, zawiera takie pojęcia, jak: „czasowy", „dźwiękowy", „różnica", „brak", ale również takie jak: „odsłonięty", „prawda"). Przeciwstawia się również otwarcie, zarzucając mu uprawianie hermeneutyki przestrzennej (idea pisma), a zaniedbanie bycia-w-czasie, stawania się. Spanos z kolei oskarżany jest przez dekonstrukcjonistów o herezję logocentryzmu, proponowana bowiem przez niego interpretacja zmierza do prawdy, do uzyskania spokoju, mimo że zachwala on ryzyko eksploracji. Jak twierdzą dekonstrukcjoniści — zachwala obłudnie. W sporze tym Leitch staje raczej po stronie dekonstrukcjonistów. Spanos może ignorować intertekstualność, ponieważ jego idea destrukcji wciąż opiera się na takich wyobrażeniach o literaturze, które każą (czy pozwalają) widzieć ją jako oryginalną i wolną mowę, tekst zaś poetycki jako odporny na działanie rozkładowych sił tradycji.

Konserwatyści, zmierzający jak Bové czy Spanos do zachowania „prawdy" i „sensu" w literaturze, znajdują się jednak w zdecydowanej mniejszości. Siła przejawia się po stronie rewolucji dekonstrukcjonistycznej. Tekst literacki zostaje uznany za niereferencjalny i nieekspresyjny; w miejsce bytowości tekstu, prawdy i znaczenia wprowadza się pojęcie retoryczności oraz intertekstualności, czy też precyzyjniej: tekstualności jako intertekstualności. Retoryczność fascynuje przede wszystkim Amerykanów: Paula de Mana i J. Hillisa Millera, których poglądy referuje Leitch w części pierwszej swojej książki, przedstawiającej teorię znaku. Paul de Man, autor dwu ważnych dla dekonstrukcjonizmu książek *Blindness and Insight* (1971) i *Allegories of Reading* (1979), zajmuje się teorią krytyki, interesuje go jednak, jak sam przyznaje, język literacki w ogólności. W niewielkim stopniu

korzysta de Man ze słownika Derridy; w jego zaś własnym leksykonie krytycznym powtarzają się dwa przede wszystkim pojęcia: retoryka i język, a filozofem, do którego bezpośrednio nawiązuje, jest Friedrich Nietzsche. Główna teza de Mana brzmi: cechę paradygmatyczną struktury języka stanowi jej nastawienie na retoryczność. Nie ma pierwotnego nieretorycznego języka. Retoryczność jako jego cecha dystynktywna rozsadza iluzoryczną „prawdę" i otwiera przyprawiającą o zawrót głowy nieskończoność referencyjnych odchyleń. Znak językowy jest siedliskiem ambiwalentnych i trudnych do uchwycenia relacji między znaczeniem referencjalnym a figuratywnym. Wszystkie znaki składają się z warstwy gramatykalnej, retorycznej i referencjalnej, w obrębie zaś każdej z nich dokonać można dalszych jeszcze podziałów. W ten sposób de Man narusza jedność i stabilność znaku, w miejsce zaś absolutnej semantyczności proponuje trójwładzę, rezerwując dla retoryczności pozycję najmocniejszą.

Także dla Millera wszystkie znaki są figurami retorycznymi, czyli „wszystkie słowa są metaforami". Wszystkie bowiem zawierają w sobie różnicę, różnicują i opóźniają. Zastępują rzecz, którą nazywają, opóźniają jej pojawienie się, podsuwają nakreślony na papierze znaczek zamiast rzeczywistości. Starając się zachować polaryzację: referencjalność — retoryka, Miller uważa znak za miejsce oddziaływania różnicujących i nieciągłych sił retoryczności. Trudno powiedzieć, że prawda wymyka się znakowi i temu, który znak ten czyta. Po prostu — nigdy jej tam nie było. Język — przekonuje Miller — był od swego początku fikcyjny i iluzoryczny.

Dekonstrukcjonizm przesycony jest duchem ortodoksji; do krytyków wojowniczych należy sam Derrida, który jak Savonarola niszczy ślady logocentryzmu i starej metafizyki, wypalając je żelazem dekonstrukcji, ta zaś żarliwość udziela się także jego uczniom. Dekonstrukcjoniści walczą nie tylko z wrogiem zewnętrznym; tropią też herezję we własnych szeregach, co stwarza okazję do nie mniej zaciętych wewnętrznych polemik. Przedstawieniem jednej z nich rozpoczyna Leitch piąty rozdział swojej książki zatytułowany niepokojąco *The Dissemination of the Text*[4], pokazując przy tej okazji, jak kształtowało się i nabierało radykalizmu jedno z najistotniejszych dla dekonstrukcjonizmu pojęć: pojęcie tekstualności rozumianej jako intertekstualność. Jest to polemika między szkołą w Yale (która u schyłku lat siedemdziesiątych opublikowała spóźniony manifest *Deconstruction and Criticism*, zawierający eseje pióra Blooma, de Mana, Derridy, Hartmana, Millera) a Josephem N. Riddelem, autorem książki *The Inverted Bell. Modernisme and the Counterpoetics of William Carlos Williams* (1974). Zaatakowany wcześniej przez Millera Riddel występuje z oskarżeniem szkoły w Yale. Zarzuca jej powrót do starej tradycji humanistycznej: przywrócenie pozycji autora (nawet jeśli rozumie się go jako funkcję), waloryzację języka literackiego, przyznawanie literaturze specjalnego statusu, a nawet — o zgrozo, kult arcydzieła. Przeciwstawiając się temu Riddel głosi konsekwentną tekstualność rozumianą jako intertekstualność (wychodzi on nie od znaku, lecz od tekstu, stąd tekstualność zbiega się u niego z intertekstualnością).

Literatura według Riddela posiada naturę kanibalistyczną. Każdy tekst jest ze swej istoty i w sposób nieunikniony nasycony wcześniej istniejącymi tekstami. Każdy tekst posiada swego przodka-tekst i swego potomka-tekst, każdy nosi

---

[4] Słowo „*dissemination*" posiada znaczenie słownikowe „rozsiewanie", „szerzenie"; tu idzie raczej o rozczłonkowanie, decentralizację, rozrzucenie. Jako tło semantyczne pojawia się także „desemizacja", czyli pozbawianie znaczenia. Ze względu więc na trudności ze znalezieniem polskiego odpowiednika pozostawiam „dyseminację".

w sobie pamięć innych tekstów. Zamiast czystego sygnansu mamy kontaminacje cząsteczek wchodzących w skład różnych intertekstów. Siły intertekstualności rozsadzają znak, czyniąc go grą różnic i zakłóceń, znak konstytuuje się jako pierwotnie intertekstualny. Ponieważ w każdym tekście, czyli w jego sygnansach, rezyduje zwielokrotniony tekst-poprzednik, żaden tekst nie jest w pełni samoobecny ani samowystarczalny. Rozstęp między sygnansem a sygnatem, między tekstem a intertekstem powoduje otwarcie się wolnych przestrzeni, w których toczy się gra różnic. Tekst nie stanowi ukrytej jedności, nie zawiera też w sobie żadnego zaciemnionego sensu, który miałby być odkryty czy zrekonstruowany. Z tekstualności rozumianej jako intertekstualność wypływa jeden tylko wniosek: prawda w literaturze (czy prawda literatury) jest złudzeniem, podobnie jak pojęcie całościowego i ostatecznie uchwytnego znaczenia. Literatura stanowi grę tysięcznych różnic. W miejsce prawdy wchodzi dyseminacja. Konsekwentnie, każde czytanie staje się w ujęciu Riddela „mylnym" czytaniem (*mis-reading*)[5], co należy odróżnić od nieprawidłowego odczytania (*incorrect reading*). Co więcej, teksty mogą antycypować swoje przyszłe mylne odczytania, projektować niejako swoje suplementy, które wyprodukować ma krytyk. Można więc mówić o samodekonstrukcji tekstów, a stopień tej samodekonstrukcyjności byłby głównym wyznacznikiem ich wartości. Gdy więc interpretacja tradycyjna posługuje się czytaniem totalizującym i zmierza do zamknięcia gry, czyli do ustanowienia jednej postaci sensu, hermeneutyka dekonstrukcjonistyczna podważa tamtą praktykę: każe pogodzić się z niewyczerpywalnością tekstu, w miejsce zaś dawnych wartości podstawia nieskończoność mylnych odczytań, narzuconą przez teorię intertekstualności.

Sprzeciwia się też Riddel przekonaniu, znajdującemu swoich zwolenników wśród przedstawicieli szkoły z Yale (przede wszystkim de Mana i Millera), jakoby intertekstualność właściwa była jedynie literaturze. Wedle niego literatura (często brana w cudzysłów) nie jest tajemniczą i w najwyższym stopniu uprzywilejowaną formą samodekonstruującej się tekstualności, za jaką chcieliby ją uważać krytycy broniący resztek humanistycznej tradycji. Każdy rodzaj języka włączony został w sieć tekstualności, a literatura stanowi tylko jedną z wielu postaci *écriture*.

Omawiając zagadnienie dyseminacji i intertekstualności Leitch zwraca uwagę na różnice zachodzące między dekonstrukcjonizmem francuskim a amerykańskim. Pierwszy podważa obie tradycje: strukturalistyczną i fenomenologiczną; drugi kształtuje się głównie w opozycji do fenomenologii, którą większość późniejszych dekonstrukcjonistów uprawiała, oraz do formalizmu (*New Criticism*). Semiologia, słabiej w Ameryce zakorzeniona, pozostała na uboczu dekonstrukcjonistycznych polemik. Dla wielu amerykańskich krytyków punktem wyjścia był po prostu Derrida, a głoszone przezeń poglądy przybrały postać „pierwszej prawdy", nie domagającej się dodatkowego uprawomocnienia. We Francji dekonstrukcjonizm musiał się rozprawić z semiologią i semiotyką, a także ustosunkować do psychoanalizy

---

[5] Tłumaczenie słowa „*misreading*" stwarza kłopoty, ponieważ w języku angielskim przedrostek *mis-* nie zawsze oznacza kategoryczne przeczenie (np. *understanding* — rozumienie, *misunderstanding* — nieporozumienie); poza tym, jeśli wszystkie czytania są niewłaściwe, nie powinno się jako przeciwstawienie pojawiać czytanie poprawne, zgodne z prawdą. Nie można więc tłumaczyć *misreading* jako błędnego czytania ani jako nieodczytania. W słowie „mylny" zawarta jest co prawda także — jako przeciwieństwo — idea poprawności, obecna jest ona jednak w sposób mniej, by tak rzec, kategoryczny niż w słowie „błędny". Najwłaściwszym tłumaczeniem wydaje się graficzny neologizm, który zapewne spodobałby się Derridzie: niedo(od)czytanie.

i marksizmu. Autorem, u którego zbiegają się wszystkie te intelektualne wątki, jest dla Leitcha Roland Barthes.

Wczesne poglądy Barthes'a są, wedle Leitcha, zbieżne z poglądami Derridy. Tekstem dla tego okresu reprezentatywnym byłaby *Śmierć autora* (*La mort de l'auteur*, „Mantéia", V, 1968). Literaturę zastępuje tu Barthes pojęciem aktu-pisania, autora — skryptorem, tożsamym z funkcją pisania, tekst — wiązką relacji z innymi tekstami, sekwencją sygnansów pochodzących z intertekstualnego zasobu języka. Znika sens, ostateczne znaczenie, autor, prawda, znak, nawet przy okazji — Bóg. Akceptujemy wolną grę znaków, nie troszcząc się o ich pochodzenie ani o prawdę, którą miałyby na sobie dźwigać. Barthes posiada jednak zobowiązania intelektualne nie znane Derridzie: zobowiązania lewicującego intelektualisty. Toteż w opublikowanym w „Tel Quel" (1971) eseju zatytułowanym *Écrivains, Intellectùels, Professeurs* (*Pisarze, Intelektualiści, Nauczyciele*) rozróżnia dwie wersje tekstualności: radykalniejszą i mniej radykalną. Wersja radykalna równoznaczna jest z odejściem od polisemii ku asemii, czyli z pełną dyseminacją. Istnieje jednak obawa, że w obecnej sytuacji społecznej, w jakiej przyszło działać francuskiemu intelektualiście, pogląd taki może ulec niebezpiecznej degeneracji. Z jednej strony może przekształcić się w rodzaj drobnomieszczańskiego indywidualizmu, z drugiej — doprowadzić do indyferentyzmu politycznego. Stąd też ze względów strategicznych lepiej przyjąć wersję mniej radykalną i raczej zaakceptować pojęcie umykającego sygnatu niż zgodzić się na jego całkowite zniknięcie.

Leitch pokazuje, w jaki sposób zmieniał się stosunek Barthes'a do zjawiska intertekstualności. Początkowo intertekstualność posiadała dlań charakter wyraźnie ambiwalentny. Była czymś w rodzaju więzienia kultury, którego nie sposób opuścić, a równocześnie służyła jako narzędzie wyzwalającej dekonstrukcji. Z biegiem czasu ów aspekt deterministyczny staje się coraz słabiej widoczny. Barthes rzadziej skarży się na intertekstualność, częściej się nią posługuje. Za jej pomocą dokonał najpierw dekonstrukcji autora, potem — czytelnika, który także przybrał postać zbioru przeświecających przez siebie tekstów; wreszcie przy współudziale psychoanalizy przeprowadził dekonstrukcję aktu czytania.

W *Le Plaisir du text* Barthes podzielił czytelników na następujące typy: fetyszystów, obsesyjnych, paranoicznych i histerycznych. W krytyce dotychczasowej dominował typ obsesyjny; w krytyce dekonstrukcjonistycznej dochodzą do głosu histerycy. Tylko krytyk histeryczny — powiada Barthes — może osiągnąć rozkosz w obcowaniu z tekstem. Czytanie zaś nie zmierza ku prawdzie, jego celem nie jest też wzięcie w posiadanie globalnego znaczenia; zmierza ono ku rozkoszy (*jouissance*), celem jego jest orgazm. Spotkanie polimorficznego czytelnika z polimorficznym tekstem okazuje się wolną grą znaczenia i seksu, której zwieńczeniem byłoby osiągnięcie pełnej wolności. Oczywiście, nie wszystkie teksty zdolne są do dania rozkoszy, jak nie wszyscy czytelnicy noszą w sobie gotowość do orgastycznego samounicestwienia. W *S/Z* i w *Roland Barthes* autor przyznaje, iż są teksty przeznaczone do pisania i teksty przeznaczone do czytania. Pierwsze zakładają współtworzenie ze strony czytelnika i one właśnie stają się źródłem rozkoszy; drugi typ tekstów nadaje się wyłącznie do konsumpcji i projektuje czytelnika serio, czytelnika impotenta. Ten sam więc intertekstualizm, który Derridzie i jego zwolennikom kojarzy się z przyprawiającą o zawrót głowy otchłanią, Barthes'owi każe myśleć o unicestwiającej osobowość rozkoszy.

Podsumowując problemy związane z intertekstualizmem Leitch proponuje (za Derridą) opis nowego tekstu, który wyłonił się po obaleniu tradycyjnych przeświadczeń na temat jedności sensu, semantyczności i referencjalności, wypierając tekst stary oparty na tamtych przesądach. Ten stary tekst posiadał tytuł, margines, podpis autora, początek, koniec, ograniczoną treść. Poza jego granicami leżała suwerenna dziedzina rzeczywistości. Tekst był więc czymś różnym od życia, świa-

ta, historii, polityki, ekonomii, ciała, świadomości, nieświadomości. Wszystkie te granice, ramy, podziały czyniły tekst zamkniętą całością, wysoce zróżnicowanym wewnętrznie sensem, przybierającym niemal przedmiotową postać. W końcu lat sześćdziesiątych pojawił się tekst nowy. Rozsadził on, zniszczył, przekroczył tamte stare granice i ramy. Nowy „tekst" (który można nazwać tekstem jedynie stosując cudzysłów, jest on bowiem czymś całkowicie odmiennym od dawnego „przedmiotowego") składa się z łańcucha różnicujących śladów, jest siecią zróżnicowań. Problem granic powraca, staje się jednak zupełnie innym pytaniem o różnicę. Derrida twierdzi: żadna granica zewnętrzna czy wewnętrzna nie może zostać zagwarantowana. Co w odniesieniu do tekstu należy rozumieć: żadne znaczenie nie może być ustalone, nie można podjąć żadnej ostatecznej decyzji co do znaczenia, jednostkami tekstu są „nierozstrzygalniki" (*undecidables* [6]). Również więzi między tekstami nie dają się opisać w tradycyjnym języku jako zapożyczenia czy wpływy. Rozumiane intertekstualnie teksty utraciły swoją przedmiotową tożsamość, nie mogą więc ani wpływać, ani się uzależniać. Są falowaniem różnic i nieskończonym ich narastaniem. Skoro zaś granica przestała być rozumiana „substancjalnie", a pozwala się określić jedynie jako „różnicująca różnica", łatwo poddać tekstualizacji wszystko, co dotąd umieszczane było na zewnątrz tekstu. I Derrida dokonał tego posunięcia: obalenie granic tekstu oznacza tekstualizację kontekstu. Taki też tytuł *The (Inter)Textualization of Context* nosi kolejny, szósty rozdział książki Leitcha.

Tradycyjna analiza literacka uwzględniała zazwyczaj konteksty utworu-tekstu. Mówiło się o źródłach i wpływach, o naśladowaniu i podrabianiu, o aluzji i parodii, o stereotypie i archetypie. Czytając tekst zwykło się pamiętać o tradycji — gatunkowej, wersyfikacyjnej, o powtarzających się motywach i wątkach. Warunkiem wszakże przeprowadzenia takiej analizy było wyodrębnienie przedmiotu badania i znajomość określonych technik badawczych, dzięki którym uzyskiwało się empiryczne dowody wzajemnej zależności tekstów. Intertekstualizacja stanowi zakwestionowanie takiej właśnie tradycyjnej kontekstualizacji. Znak w chwili wyodrębnienia jest już kulturową ruiną. Obciąża go nieczytelna lub trudno odczytywalna historia. Historii tej nie da się ekshumować ani opowiedzieć. Jest ona dla kultury tym, czym nieświadomość dla osobowości. Jeśli uznać, że najdalszy horyzont i najrozleglejszy kontekstu utworu literackiego stanowi historia kulturalna, przy jej opisie należy brać pod uwagę zarówno uświadamiany, jak i niedostępny świadomości materiał oraz jeden i drugi rodzaj różnego typu nacisków. Tymczasem rekonstrukcja całości materiału i wszelkich działających przymusów nie jest możliwa. Ustanawiane na poziomie świadomości służą ograniczeniu, zachowaniu, wyjaśnianiu. Opis w sposób nieunikniony staje się redukcją, ta zaś — źródłem błędów. Dotychczasowe badania historyczne hamowały tekstualną dyseminację i upraszczały krytyczne czytanie.

W rozdziale *The (Inter)Textualization of Context* Leitch omawia poglądy trójki uczonych, których stanowisko odbiega od dotychczasowego punktu widzenia historii i tradycji: Haydena White'a, Harolda Blooma i Michela Foucaulta. Hayden White nie należy do dekonstrukcjonistów. Leitch uważa go za strukturalistę, i to strukturalistę konserwatywnego, o nastawieniu humanistycznym, a nawet moralizatorskim. Koncepcja jednak metahistoryczności, jaką proponuje, toruje, wedle Leitcha, drogę destrukcji i dekonstrukcji.

W znanej i często cytowanej książce *Metahistory* (1973) White próbuje pokazać językowe i fabularne uwarunkowania historiografii, czyli przeciwstawić się naiwnemu, a szeroko rozpowszechnionemu mniemaniu, że historyk opowiada zwy-

---

[6] „Nierozstrzygalnik" wprowadzam za S. Cichowiczem (*Bez złudzeń*, „Teksty" 1975, nr 3).

czajnie o tym, co się naprawdę zdarzyło. Historia (rozumiana jako przedsięwzięcie historiograficzne) stanowi przede wszystkim dyskurs słowny, jej zaś pisanie równoznaczne jest z wyborem jednego z czterech wzorców fabularnych: romansu, tragedii, komedii lub satyry. Każda z tych form wykazuje podobieństwo do odpowiednich typów ideologii: anarchizmu, radykalizmu, konserwatyzmu i liberalizmu. Typy zaś fabuł i uzgodnione z nimi typy ideologii współistnieją i współgrają z rodzajami argumentacji i sposobami wnioskowania, tworzącymi u White'a cztery klasy metod: model formalny, mechanistyczny, organiczny i kontekstualny. Uwzględniając wszystkie te możliwości i zachodzące między nimi relacje, otrzymujemy cztery style historiograficzne. Zanim jednak historia może zostać napisana, sam jej przedmiot musi się przekształcić w przedmiot o językowej naturze, co zachodzi w jednym z czterech wyznaczonych przez White'a ujęć tropologicznych, których podstawę tworzą kolejno: metafora, metonimia, synekdocha oraz ironia. Myśl jest podporządkowana stworzonym przez język możliwościom, a jej kontakt z przedmiotem poznania i sferą doświadczenia zostaje zapośredniczony przez te właśnie figury. To one stanowią głęboką strukturę każdego historycznego tekstu. Interpretacja historyczna posiada więc trzy aspekty: estetyczny (wybór fabuły i strategii narracyjnej), epistemologiczny (wybór paradygmatu wyjaśniania), etyczny (wybór modelu implikacji ideologicznej) oraz — wobec tamtych nadrzędny — aspekt tropologiczny. Ponieważ zaś każdą historię można utożsamić z interpretacją (hermeneutyką), każda jest metahistoryczna. White mówi też o historii jako o pisaniu (*writing*). Jest nim ona mianowicie w dwojakim sensie: stanowi pochodną tropologicznych ujęć i respektuje wzorce rodzajowo-gatunkowe. Z obu tych względów staje się po pierwsze — tekstualnością, po drugie — literaturą.

Drugim pojawiającym się obok White'a nazwiskiem jest nazwisko Harolda Blooma, jednego z płodniejszych „dekonstruktorów" amerykańskich, pozostającego w opozycji do frakcji radykalnej, autora książek *The Anxiety of Influence* (1973), *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975), *Poetry and Repression* (1976). Zainteresowanie Blooma, badacza literatury angielskiej i amerykańskiej ostatnich dwustu lat, wzbudziły stosunki między wybitnymi osobowościami poetyckimi. Zależności te przedstawia jednak w języku odmiennym od dotychczas używanego, mianowicie w języku intertekstualności i psychoanalizy, który to język służy mu również do opisu tradycji literackiej. Główne osoby dramatu to prekursor i jego następca, siłę zaś pobudzającą ruch stanowi wola poetyckiej potęgi, pożądanie nieśmiertelności i autonomii, które kieruje następcą. Wynurzająca się indywidualność poetycka napotyka (wybiera?) prekursora i przechodzi przez sześć stadiów rozwojowych, którym Bloom nadaje odpowiednie nazwy: wybór (*election*), porozumienie (*convenant*), rywalizacja (*rivalry*), wcielenie się (*incarnation*), przewartościowanie (*interpretation*), ukształtowanie nowego obrazu prekursora (*revision*). Analogicznie do Freudowskiej koncepcji indywiduacji Bloom pokazuje formowanie się silnego „ja" poetyckiego. Prekursor umieszczony zostaje nie w *superego* następcy, lecz w jego *id*, a stosunki między poetyckimi indywidualnościami kształtują się na wzór stosunków w rodzinie: pojawia się pierwotna fiksacja wpływu oraz pierwotne stłumienie pragnienia nieśmiertelności i autonomii, daje też znać o sobie dialektyka adoracji i nienawiści. Owo stłumienie stanowi siłę kierującą działaniami „rewizyjnymi", które doprowadzają do uzyskania przez następcę tożsamości poetyckiej oraz do jego tryumfu nad prekursorem i tradycją.

Leitch wskazuje, iż dla Blooma nie ma tekstu izolowanego. Każdy tekst jest w sposób nieunikniony intertekstem, poemat — interpoematem. Zachowuje natomiast Bloom pojęcie *psyche* pierwotnej wobec języka poetyckiego, czym różni się zdecydowanie od ortodoksyjnego dekonstrukcjonizmu. Bloom przyznaje się też otwarcie do logocentrycznej herezji: „wolę mocy poetyckiej" uznać można za siłę napędową *psyche*, jej rdzenną aktywność, funkcjonuje więc ona jako pojęcie cen-

tralne, „transcendentalny sygnans”, skupiający rozproszone znaczenia tekstu, a tak ostro zwalczany przez Derridę u Lacana. Osobowość nie podlega więc u Blooma pełnej tekstualizacji. Poruszana przez tajemne siły podświadomości zespolone z tradycją odzyskuje swoją tożsamość w akcie obrony i agresji.

Bloom — wedle Leitcha mistrz analizy intertekstualnej — heroicznie odmawia dokonania tekstualizacji *psyche*, skłania się natomiast ku retoryczności, choć rozumie ją nieco inaczej niż de Man czy Miller. Zagrożony przez prekursora poeta-następca wykonuje psychiczne gesty obronne (*psychic defences*), np.: odwrócenie się od siebie, izolacja, stłumienie, sublimacja. Te obronne reakcje przejawiają się w tekście literackim jako odpowiednie tropy; Bloom przyporządkowuje każdemu sposobowi obrony jedno spośród sześciu figuratywnych ujęć (ironia, synekdocha, metonimia, hiperbola lub litotes, metafora, metalepsis). Gdy czytamy poemat (lub gdy piszemy), gesty obronne wcielone w tropy objawiają się nam jako obrazy: obecności lub braku, części zamiast całości lub całości zamiast części, pełni lub pustki, wysokiego lub niskiego, wnętrza i zewnętrza, wczesnego i późnego. Kombinacje odpowiednich gestów obronnych, tropów i obrazów składają się na poszczególne stadia procesu rewizji, z których każde otrzymuje osobną nazwę (np. *clinamen*, *tessera*, *kenosis* itd.). Bloom udowadnia, iż twórczość większości poetów okresu pooświeceniowego stanowi odtworzenie wymienionych wcześniej sześciu faz. W późniejszej swojej pracy *Poetic Crossing* (1977) Bloom upraszcza ten skomplikowany układ, redukując go do trzech ruchów dialektycznych i przekształcając w dwa homologiczne porządki, z których jeden przedstawia niedostatek języka lub osobowości oraz głód znaczenia, drugi — wzmacnia język i osobowość oraz stwarza nadmiar znaczenia.

Leitch podkreśla, iż Bloom uważa się przede wszystkim za krytyka-praktyka. Choć więc tworzy rodzaj psychopoetyki, jest równocześnie zdania, że książki jego mają uczyć, jak czytać utwory literackie. Równocześnie Bloom pokazuje, w jakim stopniu każde czytanie przebiega zgodnie z zarysowanym przez niego schematem. Omyłka (*misprision*) jest nazwą relacji zachodzącej między poetą a poetą, między krytykiem a tekstem, a także — między poetą a poematem. Dosłowne bowiem powtórzenia, identyczność — nie są możliwe. Identyczność oznacza niewolnictwo i śmierć, różnica zaś — wolność i witalność. Toteż wedle Blooma tworzenie się poetyckiego znaczenia jest wynikiem procesu substytucji. Sens wyłania się z nieregularnej i nieciągłej relacji między językiem a *psyche*, czyli retoryką a wolą, pismem a głosem, Innym a sobą. Zachowując kategorię osobowości Bloom przyznaje równocześnie, że znaczenie powstaje z gry figuralnych substytucji i skrzyżowań nie posiadającej stałego charakteru. Dialektyka rewizji pokazuje, w jaki sposób konstytuuje się znaczenie i jak się nam ono wymyka, uchylając się od przyjęcia ostatecznego kształtu.

Leitch charakteryzuje Blooma jako krytyka historyka, ograniczającego swoje zainteresowania do obszaru historii literackiej. Trudno nie zauważyć intertekstualnego nastawienia Blooma: każdy tekst jest dla niego ze swej natury intertekstem, a każdy poeta w sposób nieunikniony ulega wpływowi poprzednika. Intertekstualność została wszakże u Blooma ograniczona i poddana psychologizacji. Źródła i początku intertekstualności szukać należy w momencie pierwotnej fiksacji i stłumienia. Moment ten poprzedza powstanie zamkniętego tekstu, intertekstualność stanowi więc podstawę „tekstualności”. Tekst nie jest zwykłą grą tropów, lecz wytworem psychiki, a *psyche* (czy też jej wola mocy) — to centrum tekstu. Teorii poezji proponowanej przez Blooma nie można więc nazwać ani mimetyczną, ani tekstualną, lecz zwyczajnie ekspresyjną — stwierdza Leitch. Bloom porusza się wciąż w obrębie humanistycznej tradycji, przeczuwającej jednak już swój kres.

Trzecią postacią, którą Leitch wprowadza do rozdziału poświęconego intertekstualizacji kontekstu, jest Michel Foucault, czytelnikowi polskiemu na tyle zna-

ny, iż szczegółowe odtwarzanie jego poglądów nie wydaje się rzeczą konieczną. Przejść więc od razu można do podsumowania, w którym Leitch pokazuje, co Foucoulta z dekonstrukcjonizmem łączy, co zaś od niego różni. Trzy centralne dla koncepcji Foucaulta pojęcia, mianowicie pojęcie *episteme*, dyskursu i archiwum zbieżne są z ideą intertekstualności. Czymże bowiem jest wedle niego historia? Nawarstwianiem się różnorodnych praktyk dyskursywnych. Czym te praktyki? Zestawem reguł i sposobów postępowania służących kształtowaniu oraz przekształcaniu pisania i myślenia w obrębie wydzielonego pola dociekań. Dyskursu nic nie poprzedza i nic nie zdoła mu się wymknąć. Jedyną dziedziną przeddyskursywną jest cisza; ewentualnie jeszcze stany czysto wyobrażeniowe dadzą się pomyśleć poza tekstualnością dyskursu. Między tym, co z punktu widzenia gramatyki i logiki możliwe jest do powiedzenia, a tym, co rzeczywiście zostało powiedziane, leży obszar dyskursu właściwego danej epoce, który otrzymuje nazwę archiwum i jest przez Foucaulta określany jako „ogólny system formułowania i transformacji twierdzeń". System ten pozwala się odsłonić jedynie wówczas, gdy pojawia się dystans poznawczy i poczucie obcości; nigdy nie jesteśmy w stanie poznać naszego własnego archiwum.

Stanowi to jeszcze jeden dowód, że historią rządzi, co Foucault stale podkreśla, nieciągłość i różnica. Dla Foucaulta kontekst wyłania się w dyskursie i jako dyskurs. Toteż teoria dyskursu niesie ze sobą w pełni sformułowaną teorię intertekstualności. Foucault widzi intertekstualność jako dający się określić systemowo ograniczony paradygmat (ciąg wyznaczonych struktur epistemicznych), tworzący archiwalną siatkę, która wszystko pokrywa. Tekstualność działa poprzez archiwum, czyli ostatecznie intertekstualność konstytuuje tekstualność. Archiwum jest jednak niezniszczalne, nie można go rozsadzić ani wyjść poza nie; ogranicza też ono swobodny przepływ sygnansów. Toteż ani konsekwentna dyseminacja, ani mylne odczytywanie, ani nieskończona intertekstualność nie mieszczą się w poglądach Foucaulta. Zanim pojawi się tekst, autor i czytelnik, istnieje epoka i jej archiwum. Duch dekonstrukcjonizmu przenika jednak do książek Foucaulta. Po pierwsze, odkrywa on napięcie między wiedzą a władzą. Wiedzę uchwycił i opisał jako epistemiczny paradygmat. Ale władza jest tajemnicza i wszechobecna, wymyka się kategoryzacji, rozprzestrzenia się w archiwum, tworząc własną siatkę relacji, pobudza i tłumi, tworzy i niszczy, wnosi irracjonalny niepokój. Spostrzega też Foucault, że wszystkie zinstytucjonalizowane sposoby zachowań oznaczają uczestnictwo w grze poddanej społecznej kontroli wiedzy i władzy. Do takich sposobów zachowań należy też czytanie i pisanie, działalność interpretacyjna. Czy więc można zerwać tę grę, wymknąć się kontroli? Owszem, odpowiada Foucault: trzeba zacząć przesadzać i przedrzeźniać, nie poszukiwać prawdy, lecz się bawić, udawać idiotę i błazna, instancji rozumu przeciwstawić instancję głupoty; czytać opacznie, mnożyć sensy, znak zamienić w sygnans. Dla Foucaulta dekonstrukcjonizm jest aktem nie tyle intelektualnego, co ideologicznego wyboru.

W zakończeniu zamykającym drugą część *Deconstructive Criticism* Leitch raz jeszcze podkreśla, że pojęcie intertekstualności było i jest jednym z ważniejszych pojęć w słowniku krytyki dekonstrukcyjnej. Służy ono jako oręż w walce z „prawdą" i „znaczeniem", obala pojęcie kontekstu i czyni tekst semantycznie chwiejnym, wreszcie — pozwala ostatecznie dobić uśmiercany przez strukturalistów podmiot. Jest, jak powiada Leitch z pełną świadomością paradoksalności sformułowania, wyzwalającym determinizmem.

W trzeciej części *Deconstructive Criticism* Leitch przedstawia dekonstrukcjonizm praktyczny: strategie i taktyki interpretacyjne stosowane wobec tekstów. Tu znalazło się miejsce na omówienie książek de Mana i Millera, tu także odtworzył Leitch w sposób szczegółowy dekonstrukcyjną analizę przeprowadzoną przez Derridę w jego szkicu o Rousseau, przez Barthes'a w *S/Z*, przez Gillesa

Deleuze'a i Felixa Guattariego w książce *Anti-Oedipus*. Wreszcie czytanie dekonstrukcyjne uzupełnione zostaje przez pokaz pisania dekonstrukcyjnego: *Glas* Derridy.

Jeden z pierwszych przykładów dekonstrukcyjnego czytania znajduje Leitch w *De la grammatologie* Derridy; jest to jego szkic o Rousseau, przede wszystkim zaś o jego eseju zatytułowanym *O pochodzeniu języków*. Derrida czyta ten esej zgodnie z zasadami starej metafizyki rządzącymi myśleniem Rousseau i jego tekstem, po czym reguły te podważa wskazując, iż nie są one wystarczające także dla samego Rousseau. Dowodem tego są „białe plamy" w tekście odsyłające do „nierozstrzygalników" wsuwających się niepostrzeżenie pomiędzy to, co nazwane i określone. Przedmiotem dekonstrukcji stają się dla Derridy przede wszystkim działające w tekście Rousseau opozycje, głównie zaś jedna z nich: natura — kultura, otwierająca szereg innych (zdrowie — choroba, czystość — zanieczyszczenie, dobro — zło, przedmiot — reprezentacja, zwierzęcość — człowieczeństwo, mowa — pismo). Derrida pokazuje, iż owa opozycyjność oparta jest na iluzji, natura bowiem, gdy pomyślana jest jako natura, nosi w sobie projekt własnego suplementu, wyłania się już jako coś, co poddane ma być suplementacji. Opozycje zostają naruszone, rozsunięte przez owe „nierostrzygalniki" (utożsamiane z suplementami), nie będące ani trzecią możliwością, ani ogniwem pośredniczącym, lecz czynnikiem dezorganizującym opozycyjność. W tym wczesnym i rzec można — tradycjonalistycznym jeszcze eseju Derrida daje przepis na czytanie dekonstrukcyjne: p o w t ó r z y ć i p o d w a ż y ć. Owo podważanie tekstu opiera się na możliwościach, jakie daje tekstualność, i dokonuje się przez znajdowanie „nierozstrzygalników" oraz poszukiwanie śladów suplementu, suplement bowiem, podobnie jak różnia, nie wykazuje substancjalności ani esencjalności. W innych swoich tekstach Derrida rozwija ten wątek i wprowadza takie metafory metodologiczne, jak rozsuwanie (*spacing*) i rozszczepione pismo (pisanie) (*split writing*). Dekonstruktor odwraca daną w tekście opozycję i wskazuje na hierarchiczną zależność między jej składnikami, co prowadzi do ujawnienia się niespodziewanego rozstępu, luki, z której wyłania się i którą wypełnia „nierozstrzygalnik". Dekonstrukcja jest więc ścieraniem (*erasure*) i praktykowaniem rozszczepionego pisania. Wytworem tej działalności dekonstrukcyjnej (historycznie ograniczonej) będzie nowy tekst proszący się o dekonstrukcję. Nie istnieje bowiem ostateczny produkt dekonstrukcji.

Po stosowanym dekonstrukcjonizmie Derridy prezentuje Leitch teorię krytyki Paula de Mana, sprowadzając ją do następujących twierdzeń: istotę języka stanowi zawieszenie między obietnicą prawdy i jej nieustannym naruszaniem przez retoryczność; język tropów zagraża prawdzie i rozsadza jej iluzję; czytanie jest odkrywaniem tego stanu rzeczy i konfrontacją z nim. Doświadczenie to da się zrelacjonować i krytykę uznać można za próbę przekazania tego doświadczenia w formie opowieści. Stając się narracją krytyka w sposób nieunikniony sięga po język figuratywny: referencjalność znowu zderza się z figuratywnością. To retoryczne ujęcie wypowiedzi krytycznej, czyli fabułę, której przedmiotem jest inny tekst, nazywa de Man figurą figury — alegorią. Krytyki nie można więc utożsamić ani z opisem tekstu, ani z jego powtórzeniem, ani z reprezentacją. Między tekstem krytycznym a tekstem literackim pojawia się przestrzeń wypełniona przez różnice i tropy. Krytyka zawsze zbacza z tekstu. De Man, podobnie jak inni zwolennicy destrukcji, mówi również o nieczytelności tekstu i rozwija teorię mylnego odczytywania, uznając, że im większe nasycenie retorycznością, tym więcej możliwości mylnych odczytań, których ilość świadczy jak najlepiej o macierzystym tekście. Oczywiście, interpretacje jako teksty figuratywne mówiące o tekstach retorycznych cechują się spotęgowaną nieczytelnością. Cóż więc nam każe zapuszczać się w ten labirynt? Nadzieja, że odnajdziemy prawdę — powiada de Man. Leitch podkreśla, iż

de Man nigdy nie odrzucił w pełni referencjalności. Uczynił z niej problem, podkopał ją — ale zachował w tej zakwestionowanej postaci.

Obok de Mana omawia Leitch innego amerykańskiego teoretyka i praktyka krytyki dekonstrukcyjnej: Hillisa Millera. Miller podtrzymuje pojęcie „mylnego czytania" i pojęcie „alegoryczności"; retoryczna analiza nęci go bardziej niż produkowanie „nierozstrzygalników". Czytanie (zawsze, rzecz jasna, mylne) określa Miller jako wejście w perspektywę nieskończoności powtórzeń (*mise en abyme*) lub jako „boczny taniec" (*lateral danse*), co w języku bardziej emfatycznej metaforyki dałoby się nazwać „tańcem na bezdrożu". Obraz tańca pojawia się u Millera (zaczerpnięty z Nietzschego) jako przeciwieństwo ruchu ukierunkowanego i celowego, zmierzania dokądś. Taniec jest ruchem nieciągłym, rytmicznym, opartym na powtarzaniu, na kroku w przód, wstecz i w bok. W ten sam sposób przebiega też u Millera czytanie. Czytelnik posuwa się wzdłuż łańcucha słów, od figury do figury, od motywu do motywu, błądząc, przystając, cofając się. Jedna z taktyk Millera polega na wyszukiwaniu powtarzających się słów i ich rozpruwaniu: szukaniu etymologii, badaniu asocjacji, zawartego w nich echa innych tekstów. Układ hierarchiczny tekstu zostaje zakwestionowany; nie istnieje łańcuch powiązań nadrzędnych, w których dałby się odnaleźć właściwy sens utworu. Czytanie jest powtarzaniem różnicującym. Różnica i rozsunięcie powracają często w słowniku Millera. Każde doświadczenie czytania i pisania różni się od swego przedmiotu i od samego siebie w chwili, gdy przyjmie postać narracji. W miejsce „tego samego" pojawia się różnica, w miejsce obecności — nieobecność. Także tradycja opiera się na różnicowaniu (zmianie akcentów, odwróceniu porządku, przesunięciu elementów), czy też na różnicującym powtórzeniu.

Miller nie znajduje sposobu, w jaki dałoby się uciec od logocentryzmu. System logocentryczny dokonuje autoreformy, przyciąga i zwodzi. Nie da się go jednak przekroczyć, wszystkie bowiem pojęcia i metafory osadzone są na starym wzorcu metafizycznym. Krok nad przepaścią jest niewykonalny. Dekonstrukcji systemu można jednak dokonać od wewnątrz, pozostając w jego obrębie. Należy tylko wyszukać punkt słaby, luźno osadzoną cegłę. W samym akcie niewinnego powtarzania i substytucji rozpętują się ukryte siły *différance*, które podważają system i mogą doprowadzić do jego zniszczenia. Leitch sytuuje Millera między de Manem a Derridą, zwracając uwagę na dzielące go od nich różnice: uwikłanie w historię obce de Manowi i świadome pozostanie w obrębie logocentryzmu bez marzenia o nadchodzącym potwornym nowym jutrze, tak drogim Derridzie.

Pomijając dwie przedstawione przez Leitcha książki *S/Z* Barthes'a i *Anti-Oedipus* Deleuze'a i Guattariego, pierwszą ze względu na jej analityczny charakter, drugą z racji trudnej do syntetycznego przedstawienia tematyki, zatrzymać się wypadnie na moment przy tekście (?) Derridy noszącym tytuł *Glas* (1974), którego rolę w dziejach dyskursu krytycznego da się porównać z tą, jaką *Finnegans Wake* odegrało w dziejach powieści.

Glas nazwane zostało przez Leitcha monumentalizacją rozszczepionego pisania, i w istocie, zaproponowana przez Derridę książka odbiega w swej postaci od tradycyjnych wypowiedzi krytycznych. Tekst rozbity został na dwie kolumny ciągnące się wzdłuż każdej stronicy książki, oddzielone wyraźnie pustą przestrzenią, rozsunięte. Lewa kolumna dotyczy Hegla, ojca, filozofii, statusu wiedzy i psychologii rodziny; prawa skupia się na Genecie, matce, literaturze, rodzajach seksu i skutkach kastracji. Po lewej stronie mówi się o Umyśle, po prawej o Ciele, emblematem jednej jest orzeł, drugiej kwiat. Tekst jest fragmentaryczny i chaotyczny, choć lewa strona wydaje się bardziej zwarta i spójniejsza od prawej. Po jednej i po drugiej dzieją się rzeczy w najwyższym stopniu utrudniające lekturę: wkraczają w tekst obce cytaty, zmieniają się tematy i style, raz po raz przerwana zostaje ciągłość tematyczna, ustępy urywają się ni stąd, ni zowąd lub nie-

spodziewanie zachodzą na siebie. Fakt, że kolumny zostały od siebie oddzielone, wzbrania porównywania ich ze sobą, choć wiele wskazuje na ich asymetryczną odpowiedniość. Ich stosunek wzajemny ma pozostać nieokreślony. Derrida odmawia zharmonizowania tego układu, choć, co zgodne jest z dekonstrukcjonistycznym upodobaniem do zabawy, trzymają się go żarty i fabrykuje wyraźne ślady koherencji i spójności. Pierwsze zdanie *Glas* wygląda następująco: „*qoui du rest aujourd'hui, pour nous, ici, maintenant, d'un Hegel?* [co zostało dzisiaj, dla nas, tutaj, teraz, z Hegla?]". Ostatnie zaś przybrało taką postać: „*Aujourd'hui, ici maintenent, le débris de?* [Dzisiaj, tutaj, teraz, szczątki z?]".

Jak Leitch tekst ten czyta? Przy wszystkich zastrzeżeniach i obwarowaniach, jakie zgłasza, proponuje lekturę w imię zasad epoki przebrzmiałej: poszukuje sensu (choćby rozbitego), geometrii, znaczeniowego centrum. Odważa się powiedzieć, iż w książce uwidocznia się przesunięcie od zaledwie tolerowanej nerwicy do postępującej schizofrenii; lub inaczej — od Całości Heglowskiej Wiedzy Absolutnej do Części Fetystycznego Przedmiotu Geneta.

Zmierzając ku podsumowaniu Leitch zwraca uwagę na rzecz dla krytyki dekonstrukcyjnej istotną, choć nie w niej jedynie dającą się zaobserwować: na wyraźną tendencję do uprawiania metakrytyki, i to zarówno teoretycznej, jak praktycznej. Derrida pisze o Lévi-Straussie i Lacanie, de Man omawia wybitnych krytyków w *Blindness and Insight*, Miller analizuje Abramsa i Riddela, Riddel — Derridę i Millera, Barthes dekonstruuje samego siebie. Duch krytyki ustąpił miejsca duchowi metakrytyki. Wiąże się to w sposób oczywisty ze zmianą statusu wypowiedzi krytycznej. Uzyskuje ona te same prawa, co literatura i zostaje włączona w jej obszar. By do tego doszło, sama krytyka musi odmienić swoją postać: z akademickiego rzemiosła przekształcić się w krytykę kreacyjną. Tylko taka krytyka może stać się przedmiotem retorycznej narracji metakrytycznej. Czymże jest jednak twórcze czytanie i twórcza krytyka? Odpowiedź na to pytanie znajduje Leitch u Barthes'a, a przede wszystkim u Geoffreya Hartmana, krytyka — podług Leitcha — luźno związanego z dekonstrukcjonistyczną ortodoksją, ale konsekwentnie uprawiającego metakrytykę i chętnie teoretyzującego na jej temat. Krytyką twórczą nazywa Hartman tę krytykę, która świadoma jest swoich obligacji oraz swego języka, i przeciwstawia krytyków twórczych akademickim technokratom krytyki. Czy dekonstrukcjonizm można uznać za krytykę twórczą? Hartman bez trudu godzi się na takie stwierdzenie, ale równocześnie przyznaje, że krytyka dekonstrukcyjna budzi w nim lęk. Jest rewizjonistą, nie rewolucjonistą. Nie zamierza opuszczać lądu starego humanizmu.

Leitch, zgodnie z daną na wstępie obietnicą, nie ujawnia żadnych uczuć. W jego książce nie widać ani obawy przed dekonstrukcjonizmem, ani intelektualnego oddania. Książka ma w dużej mierze charakter sprawozdawczy: Leitch chętniej imituje głosy prezentowanych przez siebie autorów, niż omawia ich poglądy za pomocą zewnętrznej, obiektywizującej narracji. Stara się też zachować równowagę między odtwarzaniem stanowisk poszczególnych badaczy a obrazem dekonstrukcjonizmu jako kierunku. Niepewny sukcesu, Leitch zamyka książkę podsumowaniem, w którym wypunktowuje najważniejsze tezy dekonstrukcjonistów, i sytuuje dekonstrukcję na współczesnej mapie metodologicznej, raz jeszcze streszczając swoje dotychczasowe wywody. Jako sympatyk dekonstrukcjonizmu odmawia ostatecznej konkluzji. Konkluzja to zamknięcie, to unieruchomienie znaczenia, czyli — jak twierdzą dekonstrukcjoniści — śmierć. Dekonstrukcjonizm broni się przed skojarzeniami z witalizmem typu bergsonowskiego. Pismo zaprzecza życiu, zaprzecza oddechowi, duchowi, historii; dyferencjacja to paraliż — powiada Derrida. Równocześnie przeciwstawiając się prawdzie i znaczeniu dekonstrukcjoniści przeciwstawiają się bezruchowi i śmierci. Kto wie, czy od opozycji życie—śmierć nie dałoby się zacząć dekonstrukcji dekonstrukcjonizmu.

Teresa Walas

Paul Zumthor, L'INTRODUCTION À LA POÉSIE ORALE. Paris 1983. Editions du Seuil, ss. 286.

Paul Zumthor, znawca literatury i kultury średniowiecza, zajął się w swej ostatniej książce problematyką odbiegającą od dotychczasowych zainteresowań, *L'Introduction à la poésie orale* bowiem poświęcona jest poezji ustnej różnych epok i kręgów kulturowych, a więc takiej odmianie twórczości artystycznej, którą ujmuje się zazwyczaj jako przeciwstawną wobec utworów utrwalanych graficznie. Toteż opozycja tekstów pisanych i tekstów mówionych określa punkty graniczne, pomiędzy którymi krąży najczęściej myśl badacza.

Praca Zumthora nie jest jednak typowym dziełem z zakresu poetyki rozumianej jako dziedzina zajmująca się opisem struktury tekstu. Autor nie skupia uwagi na analizach poezji oralnej (znaczący wydaje się fakt, że na 286 stronicach książki nie ma ani jednego cytatu z tego rodzaju twórczości), interesują go raczej problemy natury teoretycznej: głos ludzki jako zjawisko kultury, rola społeczna twórczości oralnej, ciągłość jej tradycji. Książka nie jest też dziełem tylko i wyłącznie o folklorze, gdyż zakres zawartych w niej obserwacji jest o wiele szerszy. Zumthor pisze przede wszystkim o pieśni, interesują go różne odmiany tego gatunku: pieśni wykonywane przez średniowiecznych wędrownych śpiewaków, utwory wokalne afrykańskiego folkloru, dzisiejsze piosenki rockowe, pieśni bluesowe i jazzowe. To właśnie sprawia, że nazwiska muzyków jazzowych oraz gwiazd europejskiej i amerykańskiej piosenki pojawiają się na kartach książki dość często.

We wstępie (*Présence de la voix*) znajdujemy kilka ogólnych spostrzeżeń o naturze bardziej filozoficznej niż teoretycznoliterackiej, odnoszących się do ludzkiego głosu. Głos, którego naturalnymi właściwościami są wysokość, tembr, natężenie, może być — zdaniem autora — traktowany jako rzecz, wypowiadanie zaś słów ma oczywistą wartość aktu symbolicznego. Znane są powszechnie przykłady takiego właśnie traktowania słowa. Semiotycznemu nacechowaniu podlegać może bądź sama mowa („słowo Boże"), tak jak w tradycji chrześcijańskiej, bądź też, jak to ma miejsce w kulturach afrykańskich, forma przekazu — wysokość głosu, jego natężenie, donośność.

„Głos — powiada w innym miejscu Paul Zumthor — wykracza poza mowę. Jest on [...] tym, co o-znacza podmiot już na poziomie języka [...]" (s. 12).

Do tej semiologicznej właściwości głosu jako oznacznika podmiotu, właściwości wskazującej na obecność „drugiego", innej osoby, autor będzie powracać dość często, aby opisać tę właściwość w możliwie wyczerpujący sposób. Zumthor wspomina też w tej części pracy o kulturowej symbolice słowa i ust oraz o związkach między wyrażeniami typu „pić słowa" (*boire les paroles*) a czynnościami symbolicznymi, takimi jak posiłki totemiczne, kanibalizm, przyjmowanie eucharystii.

W pierwszym rozdziale książki, pt. *L'Oralité poétique*, Zumthor zajmuje się właściwościami literatury oralnej oraz eksplikacją kategorii opisu, którymi posługiwać się będzie w dalszej części pracy. Sporo miejsca poświęca tu dwuznaczności terminów „folklor" i „poezja ludowa" w dawniejszych i nowszych pracach o kulturze. Sam skłania się ku komunikacyjnemu i socjologicznemu rozumieniu folkloru; pisze:

„Tendencja dziś dominująca polega na stosowaniu słowa [folklor] jak najszerzej, w perspektywie socjologicznej jako »folkloru-w-sytuacji«, który w istocie swej jest procesem komunikacyjnym" (s. 22).

Taka właśnie socjologiczna i komunikacyjna perspektywa badawcza określa dominujące w książce punkty widzenia. Perspektywa ta obejmuje zjawiska, które tradycyjnie zalicza się do literatury ludowej, jak też i te, które zalicza się do współczesnej kultury masowej, do twórczości popularnej. Zumthor, poszukując swoistości literatury ustnej, przeciwstawia się zaliczaniu wszelkich artystycznych

tekstów mówionych lub śpiewanych do literatury popularnej. Autor proponuje — i słusznie — aby „oralność" stanowiła określenie przeważającego w jakiejś kulturze sposobu rozpowszechniania utworu, „popularność" zaś była kategorią odnoszącą się do jego recepcji. Tak czy inaczej kategorie te są nieostre.

Trudne do jednoznacznego zakwalifikowania są też sytuacje, w jakich rozpowszechniane są dzisiaj teksty oralne. Jeżeli w kulturach dawniejszych sytuacje te charakteryzował przede wszystkim bezpośredni kontakt przestrzenny komunikujących się, to we współczesnej kulturze masowej lektura przekazów utrwalonych inaczej niż za pomocą druku dokonuje się najczęściej za pośrednictwem różnego rodzaju mediów (film, przekaz tv, systemy *video*, radio), które stwarzają dystans czasowy i przestrzenny między nadawcami a odbiorcami.

„Fizyczna obecność nadawcy zostaje zatarta, staje się on utrwalonym odbiciem głosu, a w telewizji, w kinie fotografią. Słuchający jest z pewnością w pełni obecny podczas przekazywania audycji, lecz — od chwili utrwalenia przekazu — gra on jedynie rolę abstrakcyjną, jakby statystyczną" (s. 29).

Zapisanie głosu na taśmie lub płycie prowadzi do zapośredniczenia sytuacji komunikacyjnej przez mechaniczne medium, a zatem do „przesunięć" i „przemieszczeń" w obrębie aktu komunikacji. Paul Zumthor sądzi więc, że nie należy mówić o samej w sobie oralności komunikatu (*oralité en soi*), lecz jedynie o większym lub mniejszym stopniu — jeśli się tak można wyrazić — uoralnienia przekazu. Autor proponuje więc, aby odróżnić oralność pierwotną lub czystą, z którą mamy do czynienia wówczas, gdy tekst nie pozostaje w żadnej zależności od graficznych lub ikonicznych technik przekazu, od oralności mieszanej lub wtórnej (przypadek poetów nie umiejących pisać, żyjących dziś jeszcze w krajach trzeciego świata), i wreszcie tę ostatnią od oralności zmediatywizowanej w sposób mechaniczny, z którą spotykamy się wtedy, gdy tekst oralny utrwalony zostaje za pomocą różnych dostępnych środków zapisu.

Sprawy związane z wykonywaniem utworu oralnego (*la performance*), kiedy to tekst jest „równocześnie przekazywany i odbierany, tu i teraz" (s. 32), stanowią przedmiot kolejnych fragmentów książki. Autor wymienia pięć faz egzystencji utworu ustnego: wytwarzanie, przekazywanie, odbiór, przechowywanie i powtarzanie.

Dalej pisze Zumthor o wieloznaczności nazw kategorii gatunkowych w różnych kulturowych kontekstach; np. francuskie słowo *romance* i hiszpańskie *romance* oznaczają zupełnie inne gatunki. Autor wyróżnia poezję oralną zaświadczoną przez przeszłość (*oralité attestée dans le passé*) oraz poezję oralną istniejącą współcześnie. W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z tekstami pochodzącymi z kultur oddalonych od nas czasowo, z utworami, które dotrwały do naszych dni dzięki spisaniu, pierwotnie zaś miały jedynie postać ustną (np. *Pieśń* o *Rolandzie*). O oralności tego typu przekazów wnioskujemy zazwyczaj na podstawie świadectw pośrednich, takich jak szczątkowe zapisy melodii, prozodyjne właściwości tekstu zdradzające jego „oralną naturę". Przypadek drugi dotyczy utworów powstających współcześnie; badacz może być także odbiorcą przekazu. W kulturze nam współczesnej teksty oralne mogą — zdaniem Zumthora — funkcjonować bądź jako kulturowe pozostałości, bądź też jako relikty.

Terminy te, wielce nieostre, określają — jeżeli dobrze rozumiem intencję autora — stosunek przedstawicieli danej kultury do własnej tradycji; teksty bowiem dawne mogą egzystować współcześnie, jeżeli nadal pełnią określone funkcje, mogą być wykonywane przez duże grupy społeczne lub też trwać jedynie w pamięci jednostek czy też co najwyżej poszczególnych rodzin. Rozróżnienie pomiędzy *survivances* i *reliques* znajduje pewne uzasadnienie w końcowych fragmentach rozdziału, gdzie mówi się o ciągłości i przerywaniu tradycji w literaturze oralnej.

Kolejny rozdział książki Zumthor poświęcił różnorodnym odmianom i funk-

cjom poezji oralnej. Autor zajmuje się szczegółowo epopeją, rolą formuł w tym gatunku, aby wreszcie na koniec postawić pytanie o zależności, jakie łączą poezję ustną z twórczością pisaną. Postać poezji ustnej, inaczej niż w przypadku twórczości słownej utrwalonej graficznie, nie jest czymś raz na zawsze danym, gdyż — jak wiadomo — funkcjonowanie utworów uzależnione jest od kolektywnej pamięci społecznej. Aby określić różnice pomiędzy tymi dwoma odmianami twórczości, Zumthor wprowadza pojęcie dzieła, utworu i tekstu. Pisze on:

„Dzieło jest tym, co można przekazać w sposób poetycki tu i teraz: tekst, brzmienie, rytm, elementy wizualne — to termin obejmujący całość współczynników wykonania. Utwór jest tekstem i — w danym wypadku — melodią dzieła, lecz bez uwzględniania innych czynników. Tekst w końcu będzie sekwencją językową odbieraną słuchowo, sekwencją, której sens globalny nie może być zredukowany do efektu wynikającego z sumy stwarzających go podstawowych składników, odbieranych w porządku następstwa" (s. 81).

Współdziałanie tych trzech czynników określa formy poezji oralnej, ta zaś zdaniem autora powinna być badana z perspektywy makroformy (aspekt melodii i gatunków) oraz z perspektywy mikroformy (plan leksykalno-syntaktyczny i porządek sensów dzieła). Zumthor wyróżnia lingwistyczne i nielingwistyczne składniki tekstu. Do tych ostatnich autor zalicza elementy gestualno-zachowaniowe, czyli po prostu zespoły społecznie usankcjonowanych gestów i min o charakterze teatralnym, towarzyszących wykonaniom utworu oralnego. Dalej autor mówi o twórczości ustnej z perspektywy pełnionych przez nią funkcji, takich jak organizacja rytmu pracy czy oznaczanie wieku, płci lub kondycji społecznej wykonawców.

We wspomnianym już fragmencie o epopei — gdzie umieszczono też przegląd badań nad tym gatunkiem oraz opis dwu jego podstawowych odmian (epopeja „mityczna" i „historyczna") — warte uwagi są przede wszystkim rozważania na temat stylu formulicznego w folklorze. Ponieważ zagadnienia te są dość dobrze opracowane w polskiej literaturze przedmiotu [1], nie będę szczegółowo referował tej części pracy. Zumthor mówi też kilkakrotnie w swej książce o różnicach pomiędzy poezją oralną a tekstami utrwalonymi graficznie, o różnicach, które dotyczą relacji przestrzennych i czasowych między komunikującymi się, powinowactwa zaś — bo o nich też autor wspomina — odnoszą się do językowego ukształtowania utworów. Sprawę ujmuje on następująco:

„Poezja oralna i poezja pisana używają identycznego języka o tej samej strukturze gramatycznej, takich samych regułach syntaktycznych i takim samym słowniku. Jednakże ani sposób wykorzystania środków językowych, ani też strategia wyrazu nie są w tych wypadkach takie same" (s. 136).

Stwierdzenie to ze względu na swój ogólnikowy charakter, a ponadto wyrwane z kontekstu wcześniejszych i następujących po nim rozważań autora, może budzić poważne zastrzeżenia folklorysty. Język poezji oralnej, w swych najogólniejszych zarysach (jako system), nie różni się z pewnością od języka tej albo innej grupy etnicznej, precyzyjniejsza wydaje się tu jednak formuła, która głosi, że język folkloru (czy szerzej — poezji oralnej) jest taką odmianą języka artystycznego, która nadbudowana jest nad dialektem lub stylem funkcjonalnym języka narodowego [2]. Sądzę, że Zumthor zgodziłby się z takim uściśleniem, skoro kilka stron wcześniej pisze o odmianach „stylów lokalnych", które należy uwzględnić przy badaniu poezji oralnej, różnice zaś między tekstami oralnymi a tekstami pisanymi charakteryzuje biorąc pod uwagę właściwości syntaktyczne przekazów, sposoby wykorzystania figur poetyckich, zasoby słownictwa.

---

[1] Zob. A. B. Lord, *O formule*. Przełożył W. Krajka. „Literatura Ludowa" 1975, nr 4/5. — J. Bartmiński, *Wokół Lordowskiej koncepcji formuły*. Jw.

[2] Zob. J. Bartmiński, *O języku folkloru*. Wrocław 1973.

Kolejny rozdział autor poświęcił sprawom wykonywania tekstów oralnych, które rozpatrywane być mogą „zarówno jako element, jak też i główny czynnik konstytutywny" (s. 147) tego rodzaju twórczości. Poetyka tekstów oralnych jest w rzeczy samej poetyką wypowiedzi, tekstu wygłaszanego w konkretnych okolicznościach, który nie może być „ani zrozumiały, ani też możliwy do zanalizowania inaczej niż z punktu widzenia fenomenologii recepcji" (s. 137). Warto w tym miejscu przypomnieć analogiczne twierdzenie, sformułowane przed laty przez Piotra Bogatyriewa i Romana Jakobsona:

„Istnienie utworu ludowego zaczyna się dopiero wówczas, gdy zostanie on przyjęty przez określoną wspólnotę; co więcej, istnieją tylko te jego elementy, które wspólnota sobie przyswaja" [3].

Zumthor jednakże zajmuje się nie tyle wynikającymi stąd konsekwencjami dla poetyki utworów, co symboliczno-kulturowymi wartościami, które wiążą się z wykonywaniem tekstu, toteż dużo uwagi poświęca on problematyce „fenomenologii ludzkiego głosu".

„Pragnienie żywego głosu mieszka w każdej poezji, w piśmie na wygnaniu. Poeta jest głosem, *kléos, andrôn* według greckiej formuły, której tradycja wywodzi się aż od dawnych indoeuropejczyków. Mowa przychodzi skądinąd, u Homera — od Muz. Stąd idea eposu, słowa zapoczątkowującego byt i świat: nie racjonalnego logosu, ale tego, co uobecnia *phôné*, głos aktywny, pełna obecność, boskie objawienie" (s. 160).

Głos wskazuje na obecność podmiotu, i to nie tylko w sposób symboliczny, lecz także na obecność fizyczną. Dzieło wokalne jest tworzone i odbierane w dwu podstawowych wymiarach: modalnym i rytmicznym. Zumthor rozumie poprzez rytmiczność to wszystko, co odbija się w „porządku słowa poetyckiego" (s. 65). Tak szerokie, a zarazem ogólne rozumienie tego terminu pozwala autorowi zajmować się w tym fragmencie książki różnymi sprawami: mówi się tu o rytmicznych powtórzeniach słów i motywów, o zależnościach i związkach pomiędzy rytmem tam-tamów a rytmem poezji tworzonej w kulturach, gdzie używane są te instrumenty, i wreszcie o wersyfikacji tekstów oralnych. Modalność, drugi ważny element dzieła językowego, definiowana jest jako relacja pomiędzy tym, co mówione, a tym, co śpiewane. Autor wyróżnia trzy rodzaje modalności: słowa wypowiadane *recitativo*, skandowanie lub psalmodia i śpiew melodyczny. Śpiew w swych najogólniejszych postaciach jest zjawiskiem uniwersalnym, znanym każdej kulturze.

Pisze Zumthor: „Kultura — jako ciągłe programowanie — oddziałuje na jednostki, które tworzą grupę społeczną; wyposaża ona grupę w gesty, słowa, idee, zależnie od wymogów sytuacji. Równocześnie proponuje techniki dezalienacji, oferuje strefy schronienia, skąd usuwa, przynajmniej fikcyjnie, niepożądane popędy. Najważniejszą z tych technik jest sztuka, a spośród wszelkich jej odmian jedna jest absolutnie uniwersalna — śpiew" (s. 179).

Z kolei autor przechodzi do opisu relacji pomiędzy muzyką a tekstem poetyckim, rozdział zaś kończą rozważania o geście jako składniku sytuacji wykonawczych poezji ustnej.

Obecność podmiotu wyraża się w zwrotach ku innym, w geście, w spojrzeniu. Gest jako element komunikacyjnej kompetencji nadawców i odbiorców tworzy pewną poetykę, której natura nie jest dziś jeszcze całkowicie zbadana. Jak powiada autor, „gest może być analizowany w swych cechach relewantnych, które

---

[3] P. Bogatyriew, R. Jakobson, *Folklor jako swoista forma twórczości.* Przełożył F. Wayda. W: P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej.* Warszawa 1979, s. 307.

łączą się w jednostki znaczące bez właściwych znakom językowym artykulacji pośrednich, które zapewniają im jednak nieograniczone możliwości wariacyjne" (s. 194).

Zumthor porównuje gesty do znaków pisma hieroglificznego, dzieli je na deskryptywne (mimetyczne) i społeczne (konwencjonalne), uważa, że gesty zarówno pierwszego, jak i drugiego rodzaju w większym stopniu określają raczej normy społeczne niż reguły języka. W zakończeniu rozdziału stwierdza, że ze względu na osobliwości towarzyszące wykonaniom poezji oralnej (gesty, mimika, taniec) jest ona bliższa zjawiskom teatralnym niż poezji pisanej.

Rozdział ostatni poświęcony jest, najogólniej rzecz biorąc, rolom, jakie pełnią nadawcy i odbiorcy w procesie komunikacji poetyckiej. W przypadku poezji oralnej rola poety nie ogranicza się do roli autora tekstu, jest on też najczęściej wykonawcą utworu i kompozytorem muzyki. Kategorie poety i autora, wypracowane przez literaturoznawstwo zajmujące się tekstami pisanymi, tracą tu swój sens, jak bowiem wiadomo, teksty oralne krążą najczęściej w obiegu społecznym jako dzieła anonimowe. Autor (jak pisał D. S. Lichaczow) nie jest kategorią istotną z punktu widzenia poetyki folkloru [4], zastępuje go wykonawca, bajarz czy śpiewak ludowy lub piosenkarz w komercjalnej kulturze współczesnej. Zumthor ze swej strony posługuje się terminem „interpretator", który dobrze oddaje sens roli, jaką pełni wykonawca tekstów folkloru, sytuacje zaś wykonawcze klasyfikuje w zależności od liczby uczestników i podziału ról nadawczo-odbiorczych. Część pierwszą rozdziału kończą rozważania o zależnościach pomiędzy elementami formulicznymi a elementami improwizacji współwystępującymi podczas wykonywania poezji oralnej.

Odbiorca (słuchacz) tego rodzaju poezji jest równocześnie jej współtwórcą, gdyż ze względu na kontakt przestrzenny z nadawcą ma on możność bezpośredniej ingerencji w sytuacje wykonywania utworu, niekiedy zaś może nawet wpływać na ostateczny kształt poetyckiego tekstu. Zagadnienia te są dość często opisywane w pracach z zakresu folklorystyki, toteż poprzestanę na zasygnalizowaniu problemu. Warte odnotowania wydają się za to wywody autora o roli środków technicznych w odbiorze współczesnych tekstów oralnych. Techniczne środki przekazu „eliminują kolektywność recepcji" (s. 238), tak charakterystyczną dla funkcjonowania tego typu przekazów w kulturach tych środków pozbawionych. Elektroniczne utrwalenie przekazów dźwiękowych wytwarza „złudzenie powtarzalności, podczas gdy w istocie utwór oralny zostaje jedynie zatrzymany na poziomie konkretnego wykonania" (s. 247). Tekst zapisany na taśmie czy płycie gramofonowej może być (co oczywiste) wielokrotnie odtworzony, i to w zmienionych okolicznościach, bajarz natomiast czy śpiewak ludowy wykonuje swój utwór tylko raz w określonej postaci. Techniczne środki przekazu różnicują więc same sytuacje odbiorcze na takie, które charakterystyczne są dla folkloru, i takie, które właściwe są rozpowszechnianiu tekstów we współczesnej kulturze masowej. Nawet jednak utwór zapisany na płycie może być poddany kolejnym transformacjom wykonawczym, śpiewa się przecież przy goleniu, w domu, niekiedy przy pracy, po amatorsku, dla siebie lub dla przyjaciół. Tego rodzaju wykonania rodzą kolejne warianty utworu, tworzą nową odmianę folkloru.

Książkę zamykają przemyślenia na temat rytualnego charakteru poezji ustnej. Początki jej wiąże bowiem Zumthor z archaicznymi rytuałami, które pojmuje jako zespół ról funkcjonalnych, określających relacje pomiędzy jednostką a bóstwem oraz stosunki panujące wewnątrz grupy społecznej. Poezja oralna była więc

---

[4] D. S. Lichaczow, *Czas artystyczny w folklorze*. Przełożyła H. Walińska. „Literatura Ludowa" 1972, nr 2.

już u swych początków związana z działaniem, z zabawą, towarzyszyła obrzędom, współtworzyła uroczystości świąteczne. „Wykonywanie — powiada autor — jest także świętem, i to w stopniu o wiele większym, niż ma to miejsce w przypadku widowiska teatralnego" (s. 268). Ten odświętny, zabawowy ton towarzyszy poezji oralnej do dzisiaj, np. podczas występów grup artystycznych wykonujących pieśni *gospel*.

Książka Paula Zumthora, różnorodna w swej warstwie materiałowej, przynosi wiele informacji o roli, jaką pełnią teksty ustne w różnych kulturach, niekiedy zaś w społeczeństwach dla nas tak egzotycznych, jak np. społeczności tubylcze w Górnej Wolcie. Autor mówi też dość dużo o funkcjonowaniu poezji oralnej we współczesnej kulturze masowej, zajmuje się więc sprawami do niedawna uznawanymi za mało istotne, marginalne czy niewarte uwagi. *L'introduction à la poésie orale* wykazuje błędność takiego mniemania; „we Francji co roku komponuje się dziesięć tysięcy piosenek przeznaczonych dla trzech tysięcy zawodowych piosenkarzy" (autor przytacza dane z „Le Matin"), „lecz pomimo wymowy tych liczb większość badaczy nie bierze tego faktu pod uwagę" (s. 10). Zumthor przypomina tym samym o ważnej dziedzinie badań, które muszą zostać podjęte, jeśli kultura, w której żyjemy, chce uzyskać możliwie wyczerpującą wiedzę o sobie samej. Recenzowana praca jednakże stawia raczej problemy, niż je rozwiązuje, sugeruje możliwość prowadzenia badań określonego typu, nie realizuje ich. Trzeba też powiedzieć, że rozbudowana aparatura teoretyczna, którą wprowadza autor, nie zawsze znajduje uzasadnienie. Książka jest w znacznej mierze powtórzeniem wiadomości już znanych.

Tendencja do typologicznego ujmowania zjawisk kultury sprawia, że Zumthor zajmuje się w swej książce przede wszystkim tym, co wspólne dla wszelkich odmian poezji oralnej, mniej natomiast interesuje go, co je od siebie różni. Tak jest chyba, co niekiedy prowadzi do zbyt pochopnych analogii, w przypadku gdy autor porównuje symboliczne i rytualne znaczenia, jakie przypisywane są w folklorze postaci niewidomego pieśniarza. Bez względu na to, czy chodzi o Homera, niewidomego pieśniarza z Afryki, czy też piosenkarzy popularnych i dziś w Stanach Zjednoczonych, takich jak Blind Lemon Jefferson, Ray Charles, Stevie Wonder, ślepota wykonawców otoczona zostaje legendą. Postać niewidomego pieśniarza-poety symbolizuje „człowieka wyzwolonego z władzy pisma" (s. 221). Wydaje się, że taka interpretacja jest zbyt ogólnikowa, nie uwzględnia bowiem historycznego kontekstu; status mitopoetycki (przypadek Homera), jaki był udziałem poetów w dawnej Grecji, nie może być chyba bezpośrednio porównywany z funkcją, którą pełni piosenkarz w komercyjnej kulturze XX wieku, gdyż, jak wiadomo, w pierwszym przypadku ślepota miała walor symboliczno-mityczny, w drugim zaś fakt ten wykorzystany jest aż nazbyt często do celów reklamowych. Wątpliwości dotyczą jednak spraw szczegółowych, nie zaś ogólnych ustaleń, Zumthor nie skupia przy tym swej uwagi na opisywaniu konkretnych systemów poetyckich, gdyż — powtórzę raz jeszcze — interesuje go nie tylko poezja oralna, lecz głos jako fakt kulturowy. I w tych aspektach książka wydaje się najbardziej interesująca. Autor odwołuje się chętnie do prac z semiotyki kultury, osiągnięć psychoanalizy, do wiedzy o folklorze. O znaczeniach związanych z głosem ludzkim mówi Zumthor wykorzystując badania swoich poprzedników, także — co warte odnotowania — folklorystów i literaturoznawców słowiańskich: Bogatyriewa, Proppa, Lichaczowa, Lotmana, Żółkiewskiego.

L'Introduction à la poésie orale, książka o twórczości oralnej, napisana przez mediewistę, jest także manifestem intelektualnym autora. Pisze on w zakończeniu swej pracy:

„Chodzi o to, aby odrzucić błędny uniwersalizm, [...] wyrzec się całkowicie (ponieważ jest to sprawa poezji) uprzywilejowania pisma. To znaczy, że trzeba

wykroczyć poza etnocentryzm, który inspiruje przedawnioną koncepcję ewolucji. To prawda, że od dwudziestu lub trzydziestu lat wraz z początkiem dekolonizacji nastał nowy, inny smak, upodobanie do różnorodności [...]. Lecz tutaj nie rozważamy ani owego smaku, ani upodobania. Liczy się tylko odwołanie do różnicy, do tego, co uniemożliwia pozostanie obojętnym. Już od kilku wieków stale wznosi »się« wokół nas mur kultury, trzyma nas w spoczynku nasza technologia, nasza nauka, nasza sztuka, nasze problemy. Jedyna nadzieja na przyszłość, że jest »się« w trakcie budowania owego muru, który nigdy nie zostanie ukończony" (s. 282—283).

W fascynacji, jaką żywi Paul Zumthor dla tzw. współczesnych kultur peryferyjnych, gdzie „żywy głos" dominuje nad pismem, widzieć można związki z myślą Marshalla McLuhana i Jacques'a Derridy. Rzeczywistość osobowego głosu stale konfrontowano w tej książce z rzeczywistością bezosobowego pisma. Głos bowiem — jak wielokrotnie podkreślał autor — wskazuje zawsze na podmiot mówiący, co zakłada możliwość pojawienia się dialogu.

Zbigniew Kloch

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

III. PRZEKŁADY

Dekonstrukcjonizm w badaniach literackich. II

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

CONTENTS OF THE FASCICLE

NADESŁANO DO REDAKCJI

Eseje, studia, monografie

Roman Bugaj: NAUKI TAJEMNE W DAWNEJ POLSCE — MISTRZ TWARDOWSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1986. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 336 + errata na luźnej kartce. Cena zł 380.

Jerzy Cieślikowski: WIELKA ZABAWA. FOLKLOR DZIECIĘCY. WYOBRAZNIA DZIECKA. WIERSZE DLA DZIECI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 428 + errata na luźnej kartce. Cena zł 420.

IRRUPTION DE L'HISTOIRE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES. Textes réunis par René Garguilo et Aleksander Abłamowicz. (Recenzenci: Irena Filipowska, Mieczysław Kaczyński, Henryk Misterski). Katowice 1986. Université de Silésie — Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris III, ss. 192 + errata na wklejce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach". Nr 807. (Redaktor serii „Historia Literatur Obcych": Aleksander Abłamowicz). Cena zł 216.

Wojciech Kalaga: THE LITERARY SIGN: A TRIADIC MODEL. (Recenzent: Andrzej Kopcewicz). Katowice 1986. Uniwersytet Śląski, ss. 2 nlb., 116, 4 nlb. + errata na luźnej kartce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego [w Katowicach]". Nr 750. (Redaktor serii „Historia Literatur Obcych": Aleksander Abłamowicz). Cena zł 184.

Janusz Lalewicz: SOCJOLOGIA KOMUNIKACJI LITERACKIEJ. PROBLEMY ROZPOWSZECHNIANIA I ODBIORU LITERATURY. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 200. „Problemy Kultury Literackiej". Tom III. Redaktor naukowy serii: Stefan Żółkiewski. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Cena zł 210.

Ewa Łubieniewska: „FANTAZY" JULIUSZA SŁOWACKIEGO, CZYLI KOMEDIA NA OPAK WYWRÓCONA. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 218. „Rozprawy Literackie". [T.] 50. Komitet redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Jadwiga Rytel, Alina Witkowska. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej. Cena zł 220.

Zygmunt Mielczarek: KURZE PROSAFORMEN IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN. SCHWEIZER LITERATUR DER SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHRE DES 20. JAHRHUNDERTS. (Recenzent: Marian Szyrocki). Katowice 1985. Uniwersytet Śląski, ss. 124 + errata na wklejce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach". Nr 751. (Redaktor serii „Historia Literatury": Ireneusz Opacki). Cena zł 152.

NOWE ROŻDZIEŃSCIANA. STUDIA O WALENTYM ROŻDZIEŃSKIM I JEGO DZIELE „OFFICINA FERRARIA" Z ROKU 1612. Pod redakcją Adama Jarosza. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 240. Polska Akademia Nauk — Oddział w Katowicach. Komisja Historycznoliteracka. Cena zł 280.

Aleksandra Okopień-Sławińska: SEMANTYKA WYPOWIEDZI POETYCKIEJ. (PRELIMINARIA). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 204 + errata na luźnej kartce. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej". Tom LXVIII. Komitet Redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Edward Balcerzan, Kazimierz Bartoszyński. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Cena zł 220.

O WARTOŚCIOWANIU W BADANIACH LITERACKICH. Studia pod redakcją Stefana Sawickiego, Władysława Panasa. Lublin 1986. Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, ss. 340. „Literatura w Kręgu Wartości". Pod redakcją Stefana Sawickiego. Cena zł 500.

Karel Paulík: PSYCHOLOGICKÉ HLEDISKO NA UPLATNĚNÍ ÚLOHY JAZYKA PRI ŘEŠENÍ PROBLÉMŮ. Praha 1985. Státní pedagogické nakladatelství, ss. 120. „Spisy Pedagogické fakulty v Ostravě". [T.] 55. Cena kčs 19,50.

Josef Skácel, Emanuel Šustek: JAZYKOVÁ PŘÍPRAVA V KVALIFIKACNÍM RŮSTU PRACOVNÍKŮ PODNIKŮ. Praha 1985. Státní pedagogické nakladatelství, ss. 116, 4 nlb. „Spisy Pedagogické fakulty v Ostravě". [T.] 56. Cena kčs 15.

Irena Skwarek: DŁACZEGO AUTOBIOGRAFIZM? POWIEŚCI AUTOBIOGRAFICZNE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO. (Recenzent: Krystyna Jakowska). Katowice 1986. Uniwersytet Śląski, ss. 162 + errata na wklejce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach". Nr 816. (Redaktor serii „Historia Literatury Polskiej": Ireneusz Opacki). Cena zł 160.

Stanisław Stabro: LEGENDA I TWÓRCZOŚĆ MARKA HŁASKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 56. „Nauka dla Wszystkich". Nr 388. (Komitet Wydawniczy: Przewodniczący: Franciszek Sławski; wiceprzewodniczący: |Zbigniew Jabłoński|; sekretarz: Wacław Walecki; członkowie: Julian Aleksandrowicz [i inni]. Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie. Cena zł 45.

100-LECIE URODZIN KORNELA MAKUSZYŃSKIEGO. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez: Uniwersytet Wrocławski — Instytut Filologii Polskiej, Muzeum Tatrzańskie i jego Oddział im. Kornela Makuszyńskiego, Miejską Bibliotekę Publiczną im. Stefana Żeromskiego w Zakopanem. Zakopane, 11—12 maja 1984. (Recenzenci naukowi tomu: Prof. dr Mieczysław Inglot i doc. dr hab. Jacek Kolbuszewski). Zakopane 1984, ss. 136 + 4 wklejki ilustr. „Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem". Vol. 10. (Komitet redakcyjny: Tadeusz Szczepanek, Jerzy Darowski, Ewa Gawąd). Ceny brak.

Krzysztof Woźniakowski: POLSKA LITERATURA WILEŃSZCZYZNY. 1944—1984. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 36. „Nauka dla Wszystkich". Nr 390. (Komitet Wydawniczy: Przewodniczący: Franciszek Sławski; wiceprzewodniczący: |Zbigniew Jabłoński|; sekretarz: Wacław Walecki; członkowie: Julian Aleksandrowicz [i inni]). Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie. Cena zł 35.

WŚRÓD POETÓW WSPÓŁCZESNYCH. STUDIA I SZKICE. Pod redakcją Włodzimierza Wójcika. (Recenzent: Stanisław Burkot). Katowice 1986. Uniwersytet Śląski, ss. 188 + errata na wklejce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach". Nr 744. (Redaktor serii „Historia Literatury Polskiej": Ireneusz Opacki). Cena zł 232.

Maria Zarębina, PRÓBA STATYSTYCZNEJ ANALIZY SŁOWNICTWA POLSZCZYZNY MÓWIONEJ. (SYNTEZA DANYCH LICZBOWYCH). (Redaktor naukowy: Władysław Kuraszkiewicz). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 238, 2 nlb. „Prace Językoznawcze". [T.] 109. Komitet redakcyjny: Karol Dejna, Kazimierz Polański (redaktor naczelny), Jan Safarewicz, Mieczysław Szymczak. Polska Akademia Nauk. Komitet Językoznawstwa. Cena zł 180.

Z ZAGADNIEŃ REALIZMU ROSYJSKIEGO. Pod redakcją Stanisława Poręby. (Recenzenci: Marian Jakóbiec, Antoni Semczuk). Katowice 1986. Uniwersytet Śląski, ss. 140 + errata na wklejce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach". Nr 711. (Redaktor serii „Literatura Radziecka, Rosyjska i Słowiańska": Gabriela Porębina). Cena zł 200.

Różne

„BIULETYN BIBLIOTEKI JAGIELLOŃSKIEJ". R. XXXIV—XXXV. Nr 1/2. (Redaktor „Biuletynu Biblioteki Jagiellońskiej": Marian Zwiercan. Komitet Redakcyjny: Stanisław Grzeszczuk, Leszek Hajdukiewicz, Jan Pirożyński, Władysław A. Serczyk. Warszawa—Kraków 1985. Państwowe Wydawnictwo Naukowe), ss. 288 + errata na luźnej kartce. Uniwersytet Jagielloński. Cena zł 440.

„ČESKÁ LITERARNI VĚDA". BOHEMISTIKA. Sestavili a redigovali: Emanuel Macek, Boris Mědilek, Věra Vladyková. 1971. Praha 1978. [T.] 1, ss. VIII, 1—254, 2 nlb.; [t.] 2, ss. VI, 255—476. — 1972. Praha 1980. [T.] 1, ss. VIII, 1—276; [t.] 2, ss. 6 nlb., 277—462, 2 nlb. — 1973. Praha 1982. [T.] 1, ss. VI, 1—300, 2 nlb.; [t.] 2, ss. VI, 301—524, 2 nlb. — 1974. Praha 1984. [T.] 1, ss. VI, 1—264, 2 nlb.; [t.] 2, ss. 6 nlb., 265—498. — 1975. Praha 1985. [T.] 1, ss. VI, 1—228; [t.] 2, ss. 6 nlb., 229—484. Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. „Literárněvědnépráce". Sv. 21—22, 26—33. Ceny brak.

KATALOG 1985. REDAKCJA WYDAWNICTW KUL. (Opracowanie katalogu: Leon Formela. Przekłady: Ryszard Straszyński ⟨niemiecki⟩, Herbert Ulrich ⟨angielski⟩. Lublin 1986. Redakcja Wydawnictw KUL), ss. 32. Ceny brak.

„PAMIĘTNIK SŁOWIAŃSKI". Czasopismo naukowe poświęcone słowianoznaw-

twu. Tom XXXIII. Rok 1985. (Komitet redakcyjny: |Ludwik Bazylow| (redaktor naczelny), Henryka Czajka, Marian Jakóbiec, Halina Janaszek-Ivaničková, Witold Nawrocki, Elżbieta Pułka (sekretarz redakcji). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1986. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 284. Cena zł 150.

„THE POLISH REVIEW". Vol. XXX, 1985, No. 3. Editorial Staff: Editor-in--Chief Ludwik Krzyżanowski, Executive Associate Editor Krystyna S. Olszer, Associate Editor Thomas E. Bird, Assistant Editor Gerard T. Kapolka, Managing Editor Paul J. Best. A Quarterly Published by the Polish Institute of Arts and Sciences of America, s. 237—352, 2 nlb. Ceny brak. — Vol. XXXI, 1986, No. 1. Editorial Staff: Editor-in-Chief |Ludwik Krzyżanowski|, Executive Associate Editor Krystyna S. Olszer, Associate Editor Stanisław Barańczak, Associate Editor Thomas E. Bird, Assistant Editor Gerard T. Kapolka, Managing Editor Paul J. Best. A Quarterly Published by the Polish Institute of Arts and Sciences of America, s. 1—100, 4 nlb. Ceny brak.

POLSKI SŁOWNIK BIOGRAFICZNY. TOM XXVIII/4. Zeszyt 119: PRUGAR BRONISŁAW — PRZERĘBSKI MIKOŁAJ. (Komitet redakcyjny: Henryk Markiewicz, Emanuel Rostworowski ⟨redaktor naczelny⟩, Janusz Tazbir, Stanisław Trawkowski, Feliks Tych, Roman Wapiński, |Jerzy Wiśniewski|. Redakcja: redaktor naczelny: Emanuel Rostworowski. Zastępcy Redaktora Naczelnego: Halina Kowalska-Kossobudzka i Alina Szklarska-Lohmannowa. Sekretarz Redakcji: Róża Biernacka). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 577—764. Polska Akademia Nauk. (Instytut Historii). Cena zł 300. — Tom XXIX/1. Zeszyt 120: PRZERĘBSKI SAMUEL — PRZYJEMSKI IGNACY. (Komitet Redakcyjny: Antoni Gąsiorowski, Henryk Markiewicz, Emanuel Rostworowski ⟨redaktor naczelny⟩, Janusz Tazbir, Stanisław Trawkowski, Feliks Tych, Roman Wapiński. Redakcja: jw.). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1986. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. XII, 1—176. Polska Akademia Nauk. (Instytut Historii). Cena zł 380.

PROGRAM JAZYKOVÉHO ZDOKONALOVÁNÍ. Praha 1985. Státní pedagogické nakladatelství v Praze, ss. 120. „Sborník prací Pedagogické fakulty v Ostravě" — „Acta Facultatis Pedagogicae Ostraviensis". [T.] 95. Seria D-22. Cena kčs 18.

„SKAMANDER". Tom 5: STUDIA O TWÓRCZOŚCI KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO. Pod redakcją Ireneusza Opackiego. Przy współudziale Romualda Cudaka. (Recenzent: Janusz Stradecki). Katowice 1986. Uniwersytet Śląski, ss. 200. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach". Nr 730. (Redaktor serii „Historia Literatury": Ireneusz Opacki). Cena zł 280.

„ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH". Redakcja: Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadlowski, Witold Ostrowski. Tom XXVI, zeszyt 2 (52). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 124. — Tom XXVII, zeszyt 1 (53). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 136. Łódzkie Towarzystwo Naukowe / Societas Scientiarum Lodziensis. Wydział I / Sectio I. Cena à zł 100.

ŹRÓDŁA URZĘDOWE DO BIOGRAFII JANA KOCHANOWSKIEGO. Wydali i opracowali Maria Garbaczowa i Wacław Urban. (Konsultanci: Konrad Lutyński, Wacław Uruszczak, Andrzej Wyczański. Transkrypcja XVI-wiecznych tekstów polskich: Maria Karpluk. Słowniczki opracowali: Maria Karpluk ⟨terminów staropolskich⟩, Konrad Lutyński ⟨terminów kościelnych⟩, Wacław Uruszczak ⟨staropolskich wyrażeń prawniczych⟩). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 362. „Cochanoviana". Pod redakcją Janusza Pelca. [T.] I. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Cena zł 425.

W ZESZYCIE 4/1986 UKAŻĄ SIĘ NASTĘPUJĄCE PRACE:

ROZPRAWY I ARTYKUŁY: H. Markiewicz, Dylematy historyka literatury. — J. Ziomek, Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej. — E. Kuźma, Kategoria mitu w badaniach literackich. — M. Głowiński, O intertekstualności. — R. Nycz, Dekonstrukcjonizm w teorii literatury. — ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO: Z. Kloch, Stanisław Kostka Potocki o języku i stylu. Rekonesans badawczy. — L. Pszczołowska, Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym. — MATERIAŁY I NOTATKI: J. Rudnicka, Zapiski Krasickiego na egzemplarzu „Monitora" z 1766 roku. — D. Świerczyńska, Julian Kaliszewski — pisarz zapomniany. — PRZEKŁADY (O figurach): J. Cohen, Teoria figury. — Tz. Todorov, Synekdochy. — N. Sato, Synekdocha, trop podejrzany. — Á. Vigh, Porównanie i podobieństwo. — P. Valesio, Zarys studium personifikacji. — R. Martin, Dwa problemy semantyczne dotyczące oksymoronu.

RECENZJE I PRZEGLĄDY. — DYSKUSJE — KORESPONDENCJA

Warunki prenumeraty na r. 1987 ulegają zmianie.
Informacji udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch"
i urzędy pocztowe.

Indeks 36852